HORS D'OEUVRE

Gratuit

le journal de l'art contemporain en bourgogne, oct. / déc. 2001

n°9

http://perso.wanadoo.fr/interface.art/

# « Quand le sol prend la poussière, l'art prend du champ »

# SOL

le corps signifie

# Le sol

*Au cours des années 1930, Paul Valéry, écrivant sur l'œuvre de Degas, en vient à souligner la pertinence du sol dans les peintures et dessins consacrés au thème des danseuses. Il déduit de ses observations que « le sol est un des facteurs essentiels dans la vision des choses » : en effet, de son importance, il résulte une modification de deux composantes picturales, la lumière et la perception des formes*[1].

*Dans les tableaux de Degas, le sol signale en outre la matérialité des corps. Ce ne sont point des ballets ni même des danseuses en train de danser que représente le peintre mais des postures singulières où la « physicalité » est exprimée par le rapport du corps à l'espace. Le sol est lieu d'appui, surface où les membres s'allongent et s'étirent, plancher où les pas s'exercent, horizontalité où l'anatomie s'affaisse en masses, volumes, taches, « choses informes » dont les contours se sont dissous par épuisement des forces. Equilibre menacé, fatigue, douleur, attente, le corps est épié et saisi quand il est fragile, inerte, à la limite de ses possibilités physiques. Toujours alors il se penche, contraint, en dehors de la scène à renoncer à ses rêves d'apesanteur et d'ascension, attiré, ramené vers le sol*[2].

*Au XX^ème siècle, le rapport de l'œuvre et du sol constitue un axe souvent essentiel dans la pratique artistique, dont dépend une transformation des manières de voir. Dans ce numéro d'horsd'œuvre nous avons souhaité envisager divers dispositifs mettant l'œuvre en contact avec le sol. La peinture, la sculpture en investissant le sol ont sollicité et révélé le corps physique de l'artiste comme celui du spectateur appelé à des expériences nouvelles (y compris lors d'exposition de tableaux au sol). Les pratiques les plus récentes quant à elles engagent le visiteur à participer à l'échange (au sens économique du terme) que propose l'artiste vouant l'œuvre à l'état d'une trace voire même à la disparition. Le recours au sol comme lieu d'élaboration, d'exposition, d'expériences... de l'œuvre procède par ailleurs d'une volonté de compromettre les pouvoirs établis dont la verticalité, la hiérarchisation, l'idéalisation constituent quelques uns des emblèmes. Carl Andre ne déclara t-il pas qu'avec sa sculpture « Priape [était] au sol... »*

Valérie Dupont

*1. Paul Valéry,* Degas, danse, dessin, *Idées/Gallimard, Paris, 1983. Première édition, 1938. Voir en particulier le chapitre : « Du sol et de l'informe », pp. 64-70.*

*2. L'horizontalité et l'informe ont été pertinemment combinés par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, également par Georges Didi-Hubermann dans leurs réflexions voisines visant à mettre en péril la lecture normative de l'histoire de l'art contemporain. Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss,* L'informe : mode d'emploi, *Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Georges Didi-Huberman,* La ressemblance informe, *Macula, Paris, 1995.*

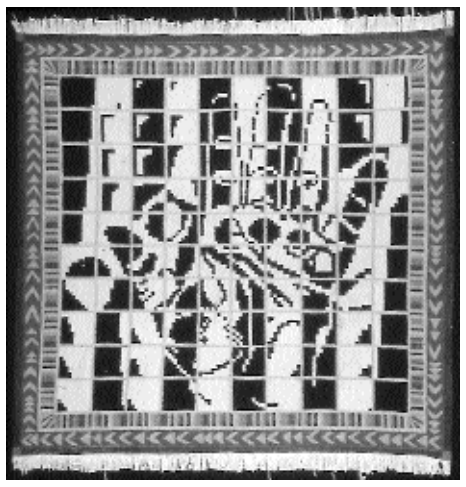
Lilian Bourgeat, *Marylin*, 2001
*Gonflé*, 06/07 - 29/08/01, Faux Mouvement, Metz - © Marie Brücker

# Alighiero e Boetti :

## « *Alternando da uno a cento e viceversa* »

**(*En alternant de un à cent et vice versa*), cinquante kilims en laine et coton de 2,75 x 2,75 m**

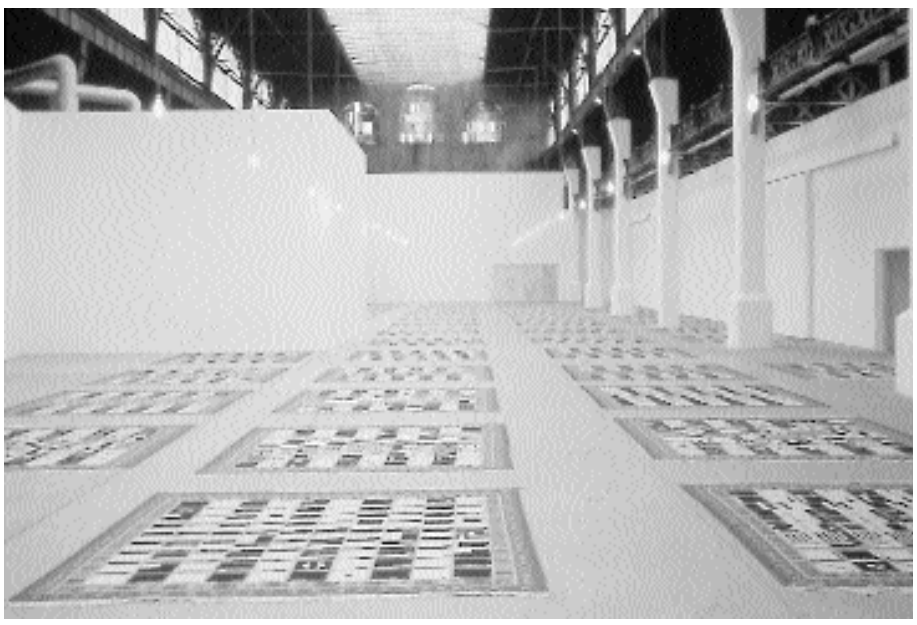
D'emblée, les visiteurs de l'exposition consacrée à l'artiste et organisée par Le Magasin à Grenoble en 1993, pouvaient mesurer la diversité des techniques, la multiplicité des propositions, l'ampleur et l'ambition d'un travail développé sans relâche pendant trente ans. Si la magistrale série de cinquante tapis tissés occupait le sol, des séries de travaux postaux réalisés avec le Musée de la Poste en France de 1990 à 1992 (série de 506 plis timbrés et oblitérés) couvraient les murs et côtoyaient des réalisations plus anciennes (cent broderies de la série *Ordine e Disordine* de 1973).



Alighiero e Boetti, *En alternant de 1 à 100 et vice versa*
Kilim (réalisation Ecole des Beaux-Arts de Besançon)
© Magasin, Grenoble, 1992-1993

Mais au-delà de l'apparente diversité des œuvres, la démarche de l'artiste s'identifie clairement grâce à la simplicité de son principe : choix de règles du jeu précises imposées par l'auteur, mais toujours une part d'interprétation personnelle laissée au participant ou à l'exécutant : dans la grille de seize cases imposées, les brodeuses afghanes brodent les lettres des mots « Ordine e Disordine », dans les couleurs et les combinaisons de leur choix ; les envois postaux libellés et timbrés portent des oblitérations multiples et variées suivant les recherches erratiques des postiers en quête de leur destinataire.

Les cinquante kilims constituent en fait une version grandiose et démultipliée d'un jeu dessiné créé dès 1977 sous forme d'une grille de 10 x 10 carrés alternés noirs et blancs, eux-mêmes subdivisés en trames de 10 x 10 carrés. Si l'on choisit de débuter par une première case noire, à l'intérieur, 99 carrés seront noirs, un seul carré sera blanc ; dans la deuxième case, 98 cases seront blanches et deux carrés noirs et ainsi de suite jusqu'à la 50° case qui contiendra un nombre égal de carrés noirs et blancs ; la progression diminuera ensuite pour aboutir à la centième case totalement noire (ou blanche, si on a débuté la grille par une case blanche). Les possibilités d'organisation et les systèmes de progression des carrés noirs et blancs sont multiples et laissés au choix de cinquante équipes participantes (étudiants de vingt-neuf écoles d'art françaises, personnes d'origines diverses). Les cinquante propositions différentes agrandies à l'échelle de tapis de 2,75 x 2,75 m, entourées de bordures de couleurs identiques seront tissées par des artisanes afghanes au Pakistan.



Alighiero e Boetti, *En alternant de 1 à 100 et vice versa*, 1992-1993
Vue de la « Rue » : 27/11/93 - 27/03/94 - © Magasin, Grenoble (photo : Egon von Fürstenberg)

Les cinquante kilims de Grenoble constituent l'ultime développement d'une proposition concrétisée à plusieurs reprises sous le même titre au moyen de techniques différentes et à des échelles variées : broderies de 128 x 128 cm réalisées en Afghanistan (1977), mosaïque murale de 9 m² faites avec les étudiants de la California State University de Northridge (USA), en 1984. En fait, ces techniques choisies à dessein par l'artiste (damier, canevas, mosaïque) dépendent toutes d'une trame orthogonale stricte faite de modules, organisés selon des structures répétitives. Alighiero e Boetti dans nombre de ses travaux, détourne la grille moderniste abstraite et remet en cause sa prétendue intemporalité : il y introduit des choix aléatoires de couleurs, de compositions. Jamais l'artiste n'est prisonnier de dogmes théoriques ; il adopte au contraire une attitude distanciée et presque ironique vis à vis des propositions des minimalistes américains. Dès 1967, il découpe dans un épais carreau de terre cuite artisanale, une trame oblique, non orthogonale, il introduit « un m² de folie dans les kms carrés de réalité » (*Pavimento*, dalles réfractaires,150 x 150 cm), soit un m² de folie européenne face aux stricts dallages métalliques de Carl Andre. Par ailleurs, il redécalque inlassablement à la main des feuilles de papier quadrillé, confrontant le geste de l'écriture au carroyage anonyme et industriel (*Cimento dell'harmonia e dell'invenzione - L'Epreuve de l'harmonie et de l'invention*,1969, vingt-cinq feuilles de papier quadrillé de 70 x 50 cm chacune).

Ce qui intéresse l'artiste italien, c'est d'explorer le jeu des possibilités à partir d'une structure et d'une règle établies, décliner l'infini des solutions. A l'intérieur de l'armature abstraite des nombres ou du langage, au sein de la « beauté d'indifférence » de la trame orthogonale, il introduit la croissance, la multiplication, le temps de la vie et des solutions aléatoires. Pour lui, l'univers est un « carré sans angles »*,un état de faits concrets d'une part et de données abstraites d'autre part et il appartient à l'être humain d'y faire souffler la créativité et l'esprit. Dans le contexte des valeurs établies de l'art occidental, Alighiero e Boetti, imprégné de culture orientale, introduit des notions bouleversantes : remise en cause de l'œuvre unique, de la notion d'auteur seul responsable de son œuvre, mise en valeur de techniques traditionnelles et perturbation de la distinction arts nobles/arts décoratifs. Pour lui, l'univers n'a ni haut ni bas, ni commencement ni fin ; il ne peut être perçu de loin figé derrière le cadre orienté et limité d'une fenêtre ; c'est plutôt un espace sans orientation préférentielle, parcouru des pulsations de la vie, un lieu en osmose directe avec le corps comme un sol que l'on foule, un jardin que l'on parcourt et hume, un ciel que l'on contemple, un paysage changeant et multiple.

« Tu parlais de fenêtres. Les fenêtres sont des tableaux où il arrive difficilement quelque chose d'imprévisible. Alors que par exemple, dans les tapis de prière, il y a un espace vide, un véritable espace mental. On s'assoit dans ce petit espace, qui est de couleur unie, on se place en direction de la Mecque et on peut vraiment y entrer avec la tête, avec la prière. Il s'agit vraiment d'une fenêtre pour atteindre d'autres niveaux ».*

**Marie-France Vô**

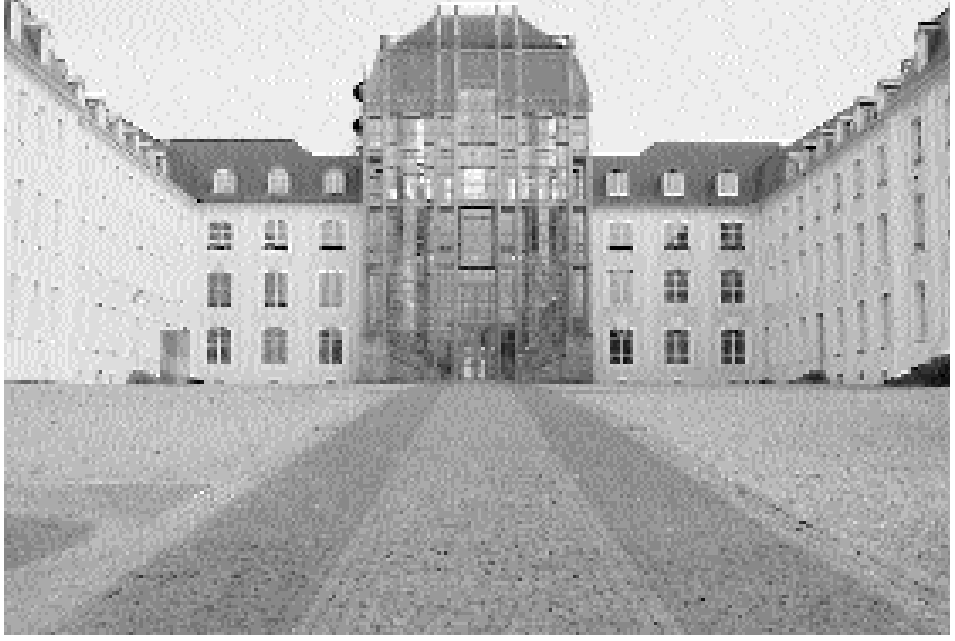
* Extraits d'une conversation entre Sergio Givone et Alighiero Boetti, tirée de *Che cosa sia la bellezza non so* (*Qu'est-ce que la beauté, je l'ignore*), sous la direction de M. Bonuomo et E. Cicelyn, Milan,1991. cités dans *Alighiero Boetti, 1965-1994.rétrospective*. Catalogue Turin, Villeneuve d'Asq, Vienne, Mazzotta Éd., Milan, 1996, pp. 214-215.
Rappelons que la dernière œuvre de l'artiste, celle sur laquelle il rassemble les schémas de ses travaux marquants en une sorte de testament spirituel est un tapis de laine tissé à Peshawar.(*Sans titre*,1994, 386 x 288 cm).

# L'art de vivre sur le sol
## Jochen Gerz

L'art de Jochen Gerz est exemplaire du renouvellement des formes artistiques opéré par l'art sociologique. Son cheminement artistique procède d'une logique qui conduit l'artiste d'une critique de la tradition artistique classique à un discours avant-gardiste sur ces mêmes formes. Tout commence en 1968, lorsqu'après s'être essayé à diverses appréhensions possibles de l'écrit dans la tradition de la poésie concrète, il abandonne la littérature pour l'art de la performance, des « actions » et des « événements ». Il impose ensuite, en 1969, dans le paysage de l'art, une forme artistique singulière où il met à mal l'espace symbolique des deux dimensions de la représentation artistique. Cette forme, le « Photo-texte », se compose généralement d'une ou plusieurs images photographiques accompagnées d'un texte. Il s'accroche à la cimaise comme un véritable tableau. Mais, sur l'espace bidimensionnel, au lieu de s'illuminer l'un et l'autre, le langage et l'image photographique se confrontent et se disputent le sens de la composition qui, pour le regardeur, ne peut se saisir qu'au-delà de l'apparence visible. Avec cette forme, Jochen Gerz met à mal ces deux paradigmes que l'on discute et affirme dans l'avant-garde des années soixante comme des entités pures, impérissables et incorruptibles dans leurs forces communicatives. Il pointe également du doigt l'extrême urgence pour l'art à renouveler son langage.

En 1974, il réalise l'une de ses pièces les plus importantes, que l'on pourrait qualifier de totale, tant par la synthèse qu'elle opère, que par l'étendue des nouveaux moyens artistiques qu'elle met en œuvre. Utilisant l'une des salles du Kunstmuseum de Bochum comme espace ready-made, il réalise une œuvre, qui, dans sa dimension symbolique, stigmatisera tout son travail à venir. Sur la cimaise à l'opposé de la seule entrée de la salle du musée, l'artiste accroche un « Photo-texte » que le regardeur ne peut pas lire depuis l'entrée. Il couvre la totalité de la surface du sol de la pièce, d'une inscription manuscrite réalisée à la craie blanche répétant le mot « Leben » (Vivre). Par le dispositif, le regardeur est invité à entrer dans l'œuvre pour lire le photo-texte[1]. En parcourant l'espace sémantique, il constate le poids de sa présence physique : sous ses pieds, petit à petit, l'inscription qui donne son titre à l'œuvre disparaît, ne laissant de son appel de vie que sa disparition[2].

Pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Jochen Gerz resserrera la problématique de son art autour de la dualité qu'entretient la forme artistique avec le lieu d'épanouissement. D'un côté, il poursuit sur les murs de la galerie ou du musée la forme du « Photo-texte », variant ses présentations, lui ajoutant de la couleur, ironisant toujours avec l'espace bi-dimensionnel[3], de l'autre, il interroge l'espace public dans toute sa dimension



Jochen Gerz, *2 146 Pierres - Monument contre le racisme*, Sarrebruck, Allemagne, 1993
© M. Blanke, Berlin

historico-culturelle – l'antique agora, lieu des décisions démocratiques – et le sol dans toute sa charge philosophique – le sol dépositaire de l'humanité, l'humanité responsable de cette déposition. En avril 1990, répondant à l'invitation de la Kunstakademie de la Sarre, il expose le projet de réaliser sur la place du château de Sarrebruck, ancien siège historique de la Gestapo, un monument contre le racisme. Pour cela, il demande aux soixante-six communautés juives des ex-Allemagne de l'Est et de l'Ouest de lui fournir la liste de leurs cimetières en usage jusqu'a la dictature nationale-socialiste. Il grave le nom de chaque cimetière sur un pavé et entreprend, aidé par une dizaine d'étudiants, clandestinement au début de l'été quatre-vingt-dix puis avec l'aval du Conseil général de Sarrebruck, de substituer à l'identique le monument à l'allée qui mène au château, scellant les pavés gravés, l'écriture face au sol. En mai 1993, l'entreprise est achevée. *2 146 Pierres - Monument contre le Racisme de Sarrebruck* est inauguré par une plaque commémorative. Le lendemain, selon la volonté de l'artiste, il est rendu invisible. Cependant, comme Jochen Gerz l'explique, l'invisibilité du *Monument* agit comme une véritable trace visible. Bien plus que d'appeler au silence, la forme du *Monument* joue avec son incongruité. Elle surprend ceux qui apprennent son existence et engage le dialogue avec ceux qui savent déjà.

L'année passée, Jochen Gerz réalisa pour la commune de Barbirey-sur-Ouche une œuvre intitulée *Le vote de Barbirey* avec cette même volonté d'engager autour de la forme artistique le dialogue dans une situation démocratique. A l'invitation de l'Association Grand Public, qui convie chaque année depuis 1995 un artiste à réaliser une œuvre pour le jardin public de la commune, il expose son envie d'ouvrir l'action menée par l'association, par définition restreinte à ses membres, à la totalité des habitants de Barbirey-sur-Ouche. Il invite ces derniers à nommer une assemblée renouvelable qui aura la charge chaque année de (re)baptiser d'un nouveau nom qu'elle aura choisi, le jardin de la commune accueillant la nouvelle œuvre d'un artiste. Par cet engagement, les habitants du village trouvent l'occasion d'un débat public. Ils affirment un choix esthétique. L'artiste, quant à lui, perd son statut d'auteur et endosse la figure de simple médiateur.

**Jérôme Giller**

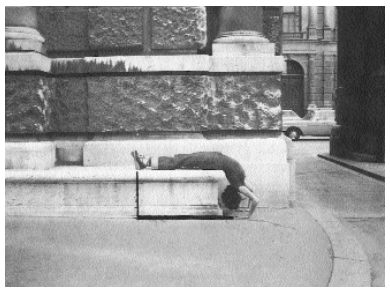
1. « À cet endroit, le même désarroi l'envahit de nouveau. Rien ne se passa. On aurait pu la prendre pour un spectateur, n'était le reste d'un frémissement intérieur : l'écho anticipé. »
2. Selon les biographes, l'écriture s'est peu à peu effacée en l'espace de deux heures.
3. ndlr : voir le poster central réalisé pour *horsd'œuvre n°8*.

Jochen Gerz, *Leben* (*Vivre*), 1974
Kunstmuseum, Bochum, Allemagne

Jochen Gerz, *Leben* (*Vivre*), 1998-1999
Guggenheim Museum, New York, États-Unis
© M. Blanke, Berlin

# Les configurations corporelles de Valie Export

*Dans sa série photographique* Configurations du corps[1], *l'artiste autrichienne Valie Export met en scène le corps féminin, à même le sol, intriqué dans un environnement urbain ou naturel.*



Valie Export, *Zustützung*, Körperkonfiguration, 1976

*A l'instar des actionnistes viennois qu'elle côtoie à la fin des années soixante dans le cadre de « l'institut pour l'art direct »[2], l'artiste privilégie un langage du corps à travers la performance. Toutefois, elle se différencie des actionnistes dans son appréhension du corps féminin. Alors que le groupe d'artistes avant-gardistes aborde le corps (et particulièrement celui de la femme) comme matière, comme objet, Valie Export revendique un corps porteur de codes sociaux, lieu de socialisation, Dans ses nombreuses performances présentées tout au long des années soixante-dix, elle libère symboliquement le corps féminin de la pression sociale qu'il subit.*

*Dans les photographies* Configurations du corps, *Valie Export confronte son propre corps ou celui du modèle Suzanne Widl à la ville, aux trottoirs, aux escaliers, aux angles de bâtiments, au sol de ruelles pavées ou bien au relief de la nature. Tentant de s'adapter à son environnement urbain et naturel, le corps se courbe, se plie, se cambre, s'allonge, se recroqueville dans des positions aussi diverses que les formes architecturales environnantes.*

*Les différentes photographies s'intitulent* Insertion, Adaptation, Fléchissement, Arrondi, Incision, Addition[3], *autant de termes qui se lisent au sens propre comme au sens figuré. En effet, selon Valie Export, les positions corporelles adoptées dans l'espace environnant sont des « extériorisations visibles d'états intérieurs ». Ainsi, dans la photographie* Encerclement, *le corps féminin allongé sur le bitume, tente de prendre la forme arrondie d'un trottoir. Le corps se cambre de façon exagérée, dans une position inconfortable afin de s'imbriquer parfaitement à la courbure du trottoir. Contraint, le corps ne semble pas en adéquation avec son environnement urbain.*
*Cette idée rappelle la démarche de l'artiste Hundertwasser qui, dans le climat subversif viennois d'après-guerre, a manifesté son mécontentement face à l'architecture austère et froide d'un Adolf Loos. Tentant de montrer l'inadéquation de son corps avec le bâtiment de Loos, Hundertwasser défile nu avec quelques acolytes dans l'édifice de la Michaelerplatz à Vienne en s'écriant « En finir avec Loos ! »[4].*
*Avec une intention similaire d'explorer le rapport du corps à l'espace environnant, Dennis Oppenheim réalise en 1970 la performance* Parallel Stress. *Le corps suspendu entre deux murs de briques parallèles, Oppenheim reste en suspension dans le vide en se tenant par les pieds et les mains. Sous le poids de la masse corporelle, son dos se courbe jusqu'à un point optimal. Cette position de tension du corps exprime le stress.*

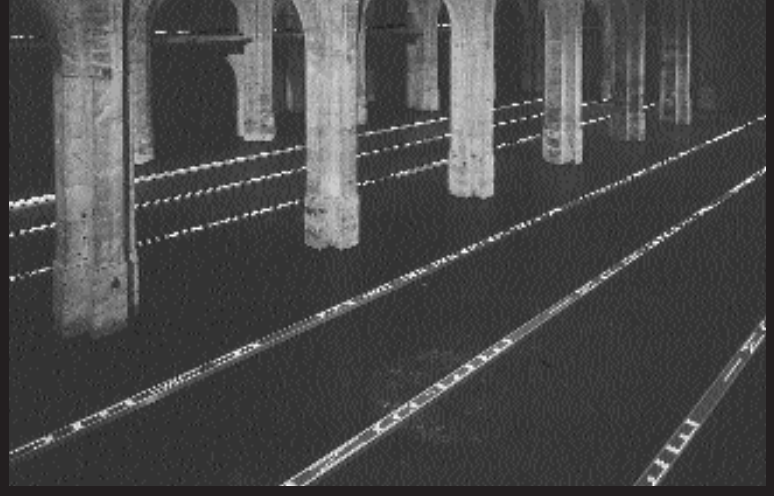
*Cependant, la démarche de Valie Export ne se limite pas à montrer une inadaptation à son environnement. Elle tente de créer un nouveau langage. L'architecture a un langage propre, le corps également. La confrontation des deux éléments établit un langage nouveau qui démasque les codes culturels. Les mises en scène du corps constituent aussi des images de la société et de ses normes. Le corps, tributaire des règles sociales, doit s'adapter en prenant l'empreinte de son espace environnant. Pour ce faire, Valie Export moule littéralement le sol.*

Adeline Blanchard

1. Körperkonfigurationen, *1972-1976*.
2. Institut für direkte Kunst *avec Günter Brus et Otto Mühl*.
3. Einfügung, Anpassung, Aufbeugung, Abrundung, Einritzung, Anfügung.
4. *« los von Loos »*.

Valie Export, Körperkonfiguration, 1972

# Sous le soleil de Jenny



Jenny Holzer, *OH*, 01/06 - 02/09/01
capcMusée d'art contemporain, Bordeaux

A l'heure où la rédaction en chef se dore peut-être la pilule sur le sable fin, leurs corps de routards des expos allongés sur le sol ou dans des cabines à UV préparatoires au « farniente », on pourrait, pour cause de mirage ou d'analogie relative à un relâchement intellectuel, voir l'installation *OH* de Jenny Holzer au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux cet été, comme de drôles de rampes à bronzer !... Le flux lumineux au sol qui baigne l'atmosphère dans une couleur orange, réchauffe, rythme et calme à la fois l'espace. Telle une respiration rapide, une ponctuation, le texte coule à travers l'architecture (illisible dans les premiers instants), sobrement et surtout, silencieusement. L'onde du mascaret à quelques encablures de là, fait écho à cette installation où les lettres, les mots et les phrases surfent sur des vagues aux allures contrôlées et décalées dans le temps. Les lettres viennent se perdre en bout de piliers, d'arcades, pour mieux renaître quelques instants plus tard sur l'autre berge. La fluidité des diodes électro-luminescentes, mais aussi le contenu du texte en français qui défile (poétique dans son rapport au corps et à ses sens, truismes et aphorismes compris) vont, comme le phénomène des marées, s'inverser périodiquement pour donner à lire son symétrique en anglais. A tout ceux qui ont eu la chance de partager cet été ce sol spectaculaire dans le bon sens du terme, je leur envoie mes plus sincères coups de soleil et aux autres, quelques hors d'œuvres bien frais posés sur le papier de ce numéro par mes collègues : point de cèpes ou trompettes au menu, mais malgré tout, des articles bien frais, situés au niveau des bacs à légumes des réfrigérateurs de Bertrand Lavier mais aux saveurs oh combien au-dessus des pâquerettes !

**Plagiste buissonnier**

# L'expérience horizontale
## Shiraga Kazuo Jakcson Pollock

*Si c'est sur la toile au sol que Jackson Pollock déposait ses drippings, c'est en la foulant aux pieds, à même le sol, que Shiraga Kazuo façonna son expression picturale abstraite, souvent rapprochée, à l'instar des autres productions des artistes du groupe japonais Gutaï, de l'abstraction informelle française. Cette abstraction puise à la même source gestuelle que celle de Georges Mathieu et bien plus encore à celle de Jackson Pollock.*

*Mais ce qui fut qualifié chez Shiraga Kazuo d' « art de l'acte »[1] a-t-il réellement à voir avec l'*abstraction lyrique *de Georges Mathieu d'une part et avec l'*action painting *de Jackson Pollock d'autre part ?*

Shiraga Kazuo, peinture au pied, photographie réalisée à la demande du magazine *Life*, 1956

*Shiraga Kazuo fut le chef de file du groupe japonais Zéro, avant de rejoindre en octobre 1955 le mouvement Gutaï, dont la fondation remonte au mois d'août 1954. L'une des caractéristiques majeures de Gutaï, qui est d'ailleurs pour beaucoup dans sa célébrité et l'attraction que le mouvement exerce en Occident, est sa forte volonté expérimentale. Ce qui fit que le groupe influença et préfigura bien des formes de l'art contemporain occidental du début des années soixante, notamment dans le domaine du happening. Le groupe a également toujours mené en parallèle d'intenses réflexions sur la peinture, son support et sa matière, allant jusqu'à interroger la notion de tableau.*

*C'est en peignant pieds nus que Shiraga Kazuo inflige à la matière picturale le rythme et la pression de son corps. Shiraga Kazuo fixe une toile au sol, y déverse de la peinture à l'huile, puis s'accroche à une corde et de ses pieds foule la toile. Shiraga compose alors son œuvre avec une grande violence gestuelle. L'artiste piétine et détruit, tout en composant. Shiraga*

# « L'horizontalité c'est l'espace dont dispose le corps »

Il y a quelques années dans une interview que Rosalind Krauss consacrait à Robert Morris, ce dernier déclarait à propos de ses propres recherches[1] : « l'horizontalité, c'est l'espace dont dispose le corps »[2].

La radicalité et la pertinence de ce propos, émis qui plus est par un sculpteur, nous éclaire de façon magistrale, non seulement sur l'état d'esprit de nombreux artistes engagés, en particulier à partir des années 60, à repenser les relations de l'œuvre d'art avec l'espace, mais plus précisément encore sur le rôle prépondérant que joue le sol dans notre saisie et notre appréhension du monde.
Nous savons que « l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses mais le moyen par lequel la position des choses devient possible »[3] et que toute expérience ne prend corps qu'immergée dans un réseau complexe de connexions associant souvenirs et sensations présentes[4].
Le corps est toujours au centre du dispositif de perception et chacun opère un « réglage » dans sa propre construction du monde qui repose sur une conception et une représentation d'un espace vécu, tangible, logique et orienté avec un haut, un bas, un endroit, un envers[5]. Dès lors, penser au sol, à l'horizontalité, c'est réactiver notre mémoire corporelle indissociable de notre faculté de saisir, de construire une forme, d'habiter l'espace.
Evoquer le sol, c'est également convoquer ses origines et ses racines, associant à la fois la surface de la terre, le pavement en même temps que la base, la plante du pied, la construction ou la maison[6].
Se déplacer, regarder devant soi, poser quelque chose au sol, constituent autant d'actes qui renouent avec nos premières expériences de l'espace comme terrain de jeu.
Or, c'est dans le mouvement et au moyen de la marche que le corps prend connaissance et conscience de l'espace.
Comme le précise encore Robert Morris, « l'horizontalité constitue le vecteur du mouvement corporel qui se heurte à la moindre résistance, qui exige le moins d'efforts [...] l'espace de l'utopie c'est la montée vers le haut »[7].
Mais cette tentative d'échapper à la verticalité, à une certaine élévation pour retrouver la terre ferme et être de plain-pied avec le temps de la vie questionne l'espace de la sculpture, ses limites, son système de représentation et les conditions de sa visibilité.
Le sol étant déjà un socle d'une certaine manière, la sculpture a-t-elle encore besoin d'être rehaussée si elle veut réellement dialoguer avec l'espace de l'expérience ?
Cette quête de « platitude » n'engendre en aucune manière la monotonie. Bien au contraire, elle aurait plutôt comme effet d'éclaircir notre vision : si l'on pose le regard au niveau du sol, l'œil enregistre un monde dont il ne peut jamais saisir complètement les limites.
Dès lors que l'on surélève quelque chose, on peut se demander si, derrière l'argument d'une meilleure lecture, ne se cache pas en fait le désir plus profond de vouloir à tout prix tout saisir d'un seul coup pour dominer une situation que l'on sait par ailleurs complexe. Face à la mobilité des événements qui entrent fatalement en jeu dans la perception d'un espace, affirmer le sol c'est augmenter nos chances de ne pas être rassurés.
Les confusions sont possibles puisqu'il n'y a plus de mise à distance, de hiérarchisation qui détache par exemple un élément ordinaire d'un objet revendiquant le statut d'œuvre d'art[8]. En 1967, l'artiste américain Alan Saret réalise une œuvre intitulée *Convolvulux*, enchevêtrement au sol de cordes, fils métalliques et gaines plastiques.
Arrangement libre, de dimension modeste, sa sculpture offre avant tout la matérialité de ses composants choisis et ordonnés intentionnellement selon une logique qui lui permet d'évoquer des situations concrètes (cordages abandonnés sur un quai ... ) tout en s'y soustrayant pour exister par elle-même.
Paradoxalement, parce qu'il joue ce rôle de charnière entre la vie et la mort[9], le sol constitue le lieu même d'un ancrage possible, l'évidence de notre présence au monde.
Et si poser une œuvre au sol était d'une certaine manière de même nature que de poser un pied par terre. Dans les deux cas, il est avant tout question d'appui, d'équilibre.
On peut remarquer à ce propos que l'utilisation du principe de l'assemblage, allié notamment à l'emploi de la soudure, a permis de créer une sculpture envisagée non plus comme une forme élaborée autour d'un centre, d'un axe unique, mais comme une articulation de plans se déployant dans l'espace grâce à une série de points d'appui[10].
La sculpture s'étend, s'étire, parfois au ras du sol convoquant une lecture qui pourrait s'apparenter à celle d'un paysage[11].
Le geste de Carl André réunissant au sein d'une dialectique proprement fusionnelle et inégalée, sol-sculpture et déplacement, est à cet égard exemplaire.
Avec ses pavements[12] – œuvres composées de dalles de métal aux contours nets et parfaitement plats sur lesquelles le spectateur est généralement invité à marcher pour en éprouver la nature[13] – Carl Andre semble éclairer nos pas en faisant écho à notre propre cheminement dans le monde[14].
Pas à pas, l'espace s'offre à nous, non plus comme « une chose en soi » mais véritablement comme une « chose pour nous ».

**Pierre-Yves Magerand**

1. Robert Morris faisait en particulier référence à des œuvres telles que *SLAB* de 1962. Simple dalle rectangulaire de 2,40 m x 1,20 m de contreplaqué peinte en gris, présentée légèrement décalée du sol.
2. *Robert Morris : autour du problème corps/esprit.* Interview de Rosalind Krauss, *Art Press*, n°193, juillet/août 94.
3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, chap. II L'espace.
4. Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, 1856-1866, cité par Elisabeth Dumaurier, dans *Psychologie expérimentale de la perception*, PUF 1992.
5. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, chap. II L'espace., op. cit.
6. *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 1998.
7. *Robert Morris : autour du problème corps/esprit.* Interview de Rosalind Krauss, *Art Press*, n°193, juillet/août 1994, op. cit.
8. Voir à ce sujet, l'œuvre de Barry Flanagan à la Kunsthalle de Bern en 1969, à l'occasion de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, intitulée *Two space rope sculpture* de 1967, corde de 18 m x 0,15 m serpentant au sol et traversant deux salles d'exposition.
9. Voir la sculpture funéraire et la relation de Carl Andre à son sujet dont les catalogues comportent souvent des photos de pierres tombales. « l'invention de la sculpture fut la conséquence directe de la découverte de la mortalité humaine. Toute sculpture marque d'une certaine mesure le décès d'un être humain ». Fax à Piet de Jonge, 1977 cité par Marianne Brouwer dans « *Aperçus sur le sens dans l'œuvre de Carl Andre » Carl Andre sculptor*, Marseille, Musée Cantini, 1997.
10. Voir l'analyse de Madeleine Deschamps dans *La sculpture de fer ou la fuite du centre*, *Art Press*, n°35, mars 1980.
11. Voir à ce sujet les œuvres d'Antony Caro telles que *Early one morning*, 1962 ou *Prairie*, 1964.
12. Œuvres réalisées à partir de 1966 en brique puis en métal.
13. Par exemple, dans *Wolfsburg*, 1995 composée de 1296 plaques d'aluminium, de fer, de zinc, de cuivre, d'étain et de plomb ; le son émis par les pas des spectateurs change avec la nature du métal dont le toucher varie selon la densité et la texture.
14. *La sculpture idéale pour moi est une route*, Carl Andre, entretien avec Bourdon, Art, *Forum*, oct. 1966, cité par Suzanne Pagé dans *Carl Andre sculpture en bois*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979.
Comme le précise très justement Doris Van Draten, « c'est au milieu de ces "routes" de ces "zones", là où l'observateur voit plutôt sa propre ombre que celle de la sculpture, là où il se trouve confronté à sa propre localisation plutôt que face à une apparence... ».
*A l'écart des catégories, un autre regard sur Tony Smith et Carl Andre*, *Art Press*, n°224, mai 1997.

*Kazuo déclara : « Quand je peins avec les pieds, je ne regarde pas la toile. Donc la spontanéité physique et l'émotion du sentiment peuvent s'exprimer avec franchise, en dehors de la conscience. De même, le poids donne une certaine force à la peinture, et l'émotion primitive se manifeste plus naturellement »[2]. L'abstraction chez Shiraga tourne autour de trois points : l'acte et le geste, la matière et enfin la relation entre les deux ; et c'est en cela que la réalisation des tableaux de Shiraga rejoint la performance (l'artiste peignant en public pendu à une corde).*

*Né le 12 août 1924 à Amagasaki (Japon), Shiraga Kazuo, qui avait suivi une formation classique de calligraphe à l'Ecole des Beaux-Arts de Kyoto, réalisa ses premières peintures abstraites au couteau entre 1951 et 1953. Puis en 1954, il débuta l'exécution des premières peintures aux pieds, après avoir auparavant tenté de peindre avec les ongles, les mains et des pièces de bois. En 1965, l'artiste accomplit sa destinée zen en devenant moine bouddhiste au Temple du Mont Hiei, où se pratique le bouddhisme Tendaï. 1965 est également l'année, où le peintre commença à utiliser des outils associés à ses pieds, tels qu'une spatule et un rouleau. Dans les années 1980, Shiraga tournera sa peinture vers la recherche monochrome rouge, blanche et noire.*

*Pour mieux saisir l'importance de la matière chez Shiraga, il faut revenir à Gutaï. Le kanji japonais correspondant à Gutaï signifie concret, ce nom fut choisi, car il témoigne de l'approche concrète ; de la matière qu'ont les membres du groupe. D'ailleurs le* Gutaï Bijutsu Sengen *(*Manifeste de l'art Gutaï*) datant de 1956 parle de la volonté du groupe de « faire vivre la matière afin de donner vie à l'esprit »[3]. Le groupe était caractérisé par un esprit très occidental, en effet ses membres pratiquaient une peinture « occidentale » (yôga), tout en voulant dépasser les formes artistiques traditionnelles. La Gutaï Bijutsu Kyokai (Association d'Art Concret), qui fut formée en 1954 sous l'impulsion de Yoshihara Jiro, fut active durant dix-huit années jusqu'à la mort du maître en 1972. Stratégiquement le groupe visait à une reconnaissance internationale ; dans le texte-manifeste de 1956, Yoshihara avoua son tribut à Mathieu et à Pollock. Il faut également noter que le magazine publié par le groupe était bilingue (en japonais avec des résumés d'articles en anglais, et parfois même en français). Ce périodique fut à n'en pas douter un important outil de diffusion du travail du groupe en Europe occidentale et aux Etats-Unis, et un vecteur des échanges entre les avant-gardes japonaises et occidentales. Comme nous l'avons dit précédemment, Gutaï fut un important précurseur des happenings de la fin des années 1950 et des performances des années 1960 ; d'ailleurs Allan Kaprow en fait mention dans son livre de 1966,*

Assemblage, Environments, and Happenings. *Il n'en reste pas moins que durant la période d'activité du groupe, la reconnaissance internationale vint surtout par les peintures. Toutefois, il faut considérer que les peintures sont tout aussi radicales que les performances, et que les deux formes d'expression sont inextricablement liées, les peintures semblant être la phase finale des performances. D'ailleurs Shiraga Kazuo, en particulier, expérimenta de nouvelles méthodes pour peindre par le biais de la performance.*

*Ainsi interrogea-t-il par le biais de performances, le rapport et l'interaction pouvant exister entre la matière et l'artiste. Avec* Doro ni idomu *(*Lutter dans la boue*), performance présentée lors de la première exposition Gutaï d'octobre 1955, Shiraga souleva de façon concrète cette problématique. L'artiste, pratiquement nu, s'immergea dans un amas d'argile, avec lequel il se mit à lutter. La matière est alors perçue par l'artiste comme dotée de vie. Consécutivement à cette performance, la peinture de Shiraga changea considérablement, dérivant de cette expérience. Son intérêt fasciné pour la peinture à l'huile et son étendue, devint également intérêt pour sa manipulation avec les pieds et les mains comme dans* Tenisei Sekihatsuki *(*Le ciel différent des étoiles Démon aux cheveux pourpres*) datant de 1959.*

*Selon Shiraga, sa peinture est comparable à une calligraphie sans idéogrammes. Shiraga écrivit dans la revue Gutaï qu'il voyait des parallèles à établir entre sa méthode de peinture directe, aux pieds et au sol notamment, qui selon lui enregistre le caractère propre de l'artiste et la manière dont la calligraphie révèle le caractère du calligraphe. De plus, dans une œuvre, le rôle de la matière serait égal à celui de l'artiste pour ce qui est de la création, d'où la nécessité de la peinture gestuelle et du combat avec la matière. Ainsi selon Morita Shiryu, fondateur de la Bokujin-kai Calligraphy Society de Kyoto (Human Ink Society, 1952), « l'œuvre est créée par le médium lui-même naturellement et inintentionnellement ». « Dans l'art Gutaï, l'esprit humain et les matières se joignent, tout en restant opposés »[4] ; cette phrase de Yoshihara explicite la dialectique existant entre esprit et matière témoignant de « l'opposition et de la synthèse du spiritualisme asiatique et du matérialisme européen ».*

*De même dans l'essai de Yoshihara Jiro,* Gutaï Bijutsu Sengen *(*Manifeste de l'art Gutaï*), publié en décembre 1956 dans le magazine d'art japonais* Geijutsu Shincho, *le maître Gutaï souligne le rôle primordial de la matière et de la nature autonome de celle-ci ; soulignant l'opposition existant entre la matière d'une part et l'esprit humain d'autre part. Harold Rosenberg, théoricien de l'action painting, quant à lui, pensait que « les peintres forgeaient leur personnalité au cours de l'exécution de leurs tableaux »[5].*
*L'art de l'acte trouva en Jackson Pollock sa figure tutélaire ; en effet dès 1947 le peintre projetait sur la toile posée au sol les gouttes et dégoulinures de peinture provenant de bâtons ou de boîtes percées. L'acte physique même de peindre reprenait alors une place essentielle au sein du processus de création.*

*L'*action painting *de Pollock était connu au Japon grâce aux photographies de Hans Namuth présentées dans* Life magazine *et dans la presse japonaise. Il est notoire que de nombreux peintres Gutaï sont, dans le développement de leur technique picturale, redevables des techniques occidentales contemporaines, comme notamment celles de Georges Mathieu et de Jackson Pollock. Il ne faut cependant pas minimiser l'importance de l'héritage de certains calligraphes chinois et japonais qui appliquaient l'encre en la crachant ou en utilisant des cheveux.*

*Au Japon, la légende raconte qu'au chevet du* dripper *américain mort se trouvaient des numéros de la revue Gutaï. Publié en 1956, le numéro 5 du périodique comportait un article bordé de noir intitulé* La Mort de Jackson Pollock. *B. H. Friedmann aurait écrit aux membres de la rédaction du périodique : « En rangeant la bibliothèque de Jackson Pollock avec sa veuve, j'ai trouvé les numéros 2 et 3 de* Gutaï, *qui lui plaisaient sûrement beaucoup, car on peut y reconnaître une vision et une réalité analogues aux siennes »[6]. Les numéros 2 et 3 de la revue figurent en effet dans la liste de la bibliothèque du peintre américain[7]. Toutefois, nous ne pouvons pas réellement quantifier l'intérêt de Pollock pour le travail du groupe japonais. L'expressionnisme abstrait américain et l'*action painting *eurent un impact important sur le milieu artistique japonais à la fin des années 1950 et dans les années 1960. Pour en revenir aux liens existant entre Pollock et Gutaï, il faut noter que l'un des premiers au Japon à avoir remarqué Pollock était Yoshihara Jiro. Les premières œuvres de Pollock furent présentées au Japon en 1951, lors de la troisième exposition* Yomiuri-indépendant *dans la section* Œuvres étrangères. *Suite à cette exposition, hormis une toile présentée en 1952, les œuvres de Pollock ne pourront être revues au Japon qu'en 1966 lors de l'exposition* Deux décades de l'Art américain *au Musée national d'art moderne de Tokyo, où figuraient sept grandes toiles de Pollock. En 1951, au sortir de la guerre, le milieu artistique japonais admirait l'abstraction parisienne, tandis qu'étaient majoritairement dénoncées les avancées américaines. Seul, le critique d'art Takiguchi Shuzo défendit alors l'apport de Pollock, suivi dans ce jugement par Yoshihara Jiro, qui a analysé la peinture américaine d'alors comme une expression radicalement différente de l'art français. Il écrivit : « On dirait que la peinture se purifie. Les éléments picturaux, formes, lignes, couleurs s'étaient désagrégés pour se réunir et renaître dans la peinture abstraite. Cette évolution a été poussée encore plus loin dans la peinture américaine d'aujourd'hui »[8]. Toutefois rien ne permet de savoir si les peintres, dont Shiraga Kazuo, qui formeront par la suite le groupe Gutaï, ont vu* Yomiuri-indépendant *en 1951.*
*C'est à partir de 1955 que les principaux membres du groupe, dont Shiraga Kazuo, atteindront une expression plastique d'une puissance équivalente à l'abstraction américaine. Pour Jackson Pollock, peindre relevait de l'action initiatique, alors que pour Shiraga Kazuo, qui était également performer, peindre relevait de la concrétisation de l'acte et du geste. Gutaï était « devenu l'épigone formel de l'Expressionnisme abstrait »[9].*

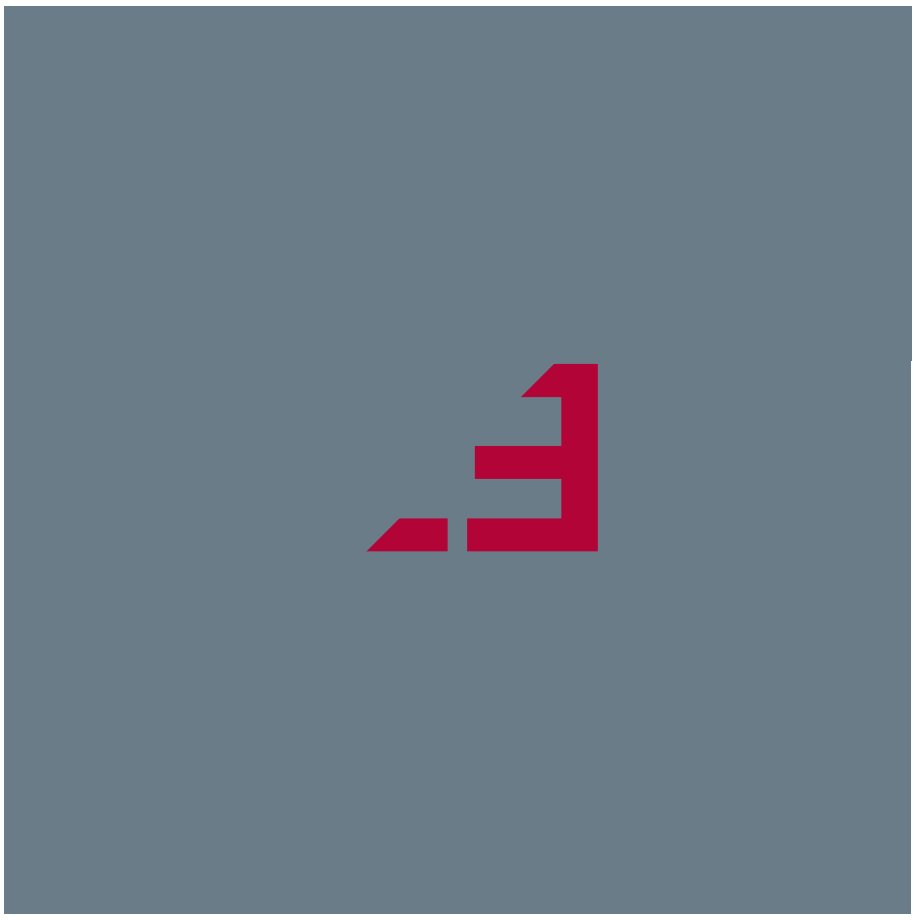
Shiraga Kazuo en train de réaliser une peinture avec les pieds, 1963
en dessous : Jackson Pollock

*Gutaï s'est développé de façon concomitante aux expérimentations occidentales dans le domaine de l'abstraction gestuelle, car les artistes japonais, malgré leur volonté d'occidentalisation ont été poussés dans cette voie par les traditions natives du Japon et non par l'adoption ou l'emprunt d'un langage pictural allogène. Ce mouvement va utiliser à son profit l'intérêt suscité dans l'avant-garde occidentale pour la tradition japonaise. En effet, l'abstraction lyrique française nourrissait un grand intérêt pour la peinture à l'encre et la calligraphie orientale, de même que l'art et la pensée orientaux ont influencé Kline, Pollock ou encore Tobey. Toutefois le critique américain Joseph Love fit cette remarque : « On n'ignore pas leur grande admiration pour Jackson Pollock, pour la liberté et le mouvement de ses lignes semi-automatiques surgissant dans un espace indéfini. Pourtant, en dernière analyse, malgré leur admiration pour Pollock et Kline, telle qu'ils leur envoient des exemplaires de leur revue, leurs œuvres manifestent une affinité plus proche de celles de Schumacher, Fautrier, Fontana, et d'autres artistes européens des années 1950 »[10].*
*A partir de 1965, Gutaï fut un mouvement purement esthétique, qui déclina dès 1970 lors de* Post war world *à Osaka Expo.*

Astrid Gagnard

*Les noms de personnalités japonaises sont énoncés selon l'usage japonais, le nom de famille précédant le prénom.*

1. *Dominique Widemann, « L'art Gutaï en direct », in* L'Humanité, *11 mai 1999.*
2. Japon Art vivant, *Sgraffite éditions, Paris, 1987, p. 33.*
3. *Yoshihara Jiro, « Gutaï Bijutsu Sengen (Manifeste de l'art Gutaï) », in* Geijutsu Shincho, *décembre 1956.*
4. *Yoshihara Jiro, « Gutaï Bijutsu Sengen (Manifeste de l'art Gutaï) », in* Geijutsu Shincho, *décembre 1956, pp. 204 et 205.*
5. *Catherine Millet,* L'art contemporain, *coll. Dominos, Ed. Flammarion, 1997, p. 25.*
6. Gutaï 5, *Gutaï Art Association, octobre 1956.*
7. *O'Connor et Thaw,* Jackson Pollock, *vol. IV, Yale University Press, 1978, p. 197.*
8. Kansaï Bijutsu *n° 13, Osaka, mai 1951.*
9. Jackson Pollock, *Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, p. 91.*
10. *Joseph Love, « The group in contemporary japanese art ; Gutaï », in* Art International, *XVI/6-7, 1972, p. 124.*



AND

TCT

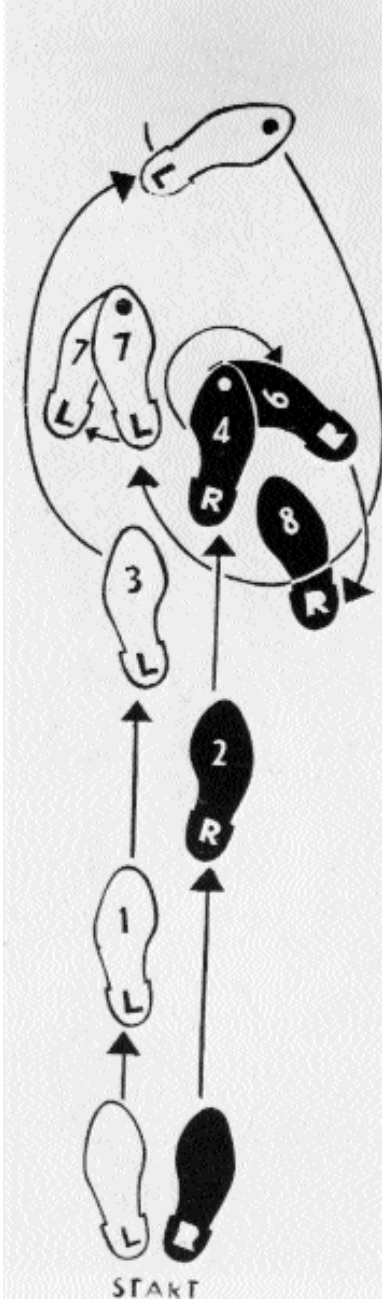
# Cimaises déchues

Petite histoire, en quelques étapes subjectives, de l'évolution du rapport entre la peinture, la cimaise et le sol. De la transgression scénographique au plancher de peinture : la conquête du sol.

L'usage muséographique classique veut que les tableaux et autres œuvres encadrées, soient accrochés au mur, à la hauteur des yeux, sur la partie communément appelée cimaise. La cimaise fut à l'origine la moulure formant la partie supérieure d'une corniche ou d'un lambris. De là, la manière de désigner la partie des murs où s'accrochent les peintures et les œuvres à deux dimensions en général. Depuis les années 1950, on a commencé à utiliser le terme de cimaise pour désigner les murs eux-mêmes et les cloisons.
Ainsi, les parois verticales et frontales des musées et des galeries sont d'ordinaire privilégiées pour recevoir les œuvres sur toile et autres surfaces planes. La peinture est faite pour être vue, à hauteur d'homme, le mur s'impose ; le sol reste un espace de déambulation qui permet de se déplacer d'une œuvre à l'autre. Cependant, quelques expériences lors d'expositions temporaires sont venues dépasser la rigidité et l'orthodoxie muséographique.

Il est aisé d'imaginer l'éclat que provoqua la scénographie confiée au jeune architecte hollandais Aldo van Eyck, réalisée pour l'*Exposition Internationale d'Art Expérimental* du groupe Cobra, au Stedelijk Museum à Amsterdam en novembre 1949. Lors du vernissage, la scénographie pleine d'audace, parti pris d'irrégularité et de discontinuité, fit sensation, le public crut à une farce et la presse s'empressa de baptiser l'affaire « le Scandale d'Amsterdam ».
Pour la scénographie, les toiles étaient disposées soit très haut (jusqu'à 3 m), soit très bas (directement posées par terre, ou au dessus des plinthes). Plus surprenants étaient les présentoirs qui avaient été fabriqués sur les indications de van Eyck. Il s'agissait d'estrades faites en planches de bois (40 x 150 x 150 cm environ), semblables à des praticables de scène de théâtre. Sur celles-ci, parfois peintes, étaient disposées des sculptures mais aussi de petites œuvres graphiques, dessins ou aquarelles encadrées, qui étaient directement posées à plat dessus. L'un de ces présentoirs accueillait les eaux-fortes de la suite des *Métiers* (1948) de Pierre Alechinsky. Il fallait alors baisser la tête, regarder en direction du sol, pour pouvoir observer les œuvres ; l'angle de vue était d'ailleurs libéré puisque que l'on pouvait tourner autour des œuvres.
L'innovation et l'inventivité dans la muséographie étaient réelles mais celle-ci ne fit pourtant pas école, certains artistes présentés en furent même mécontents. Pourtant, elle avait le mérite de bouleverser, de donner un sérieux coup de pied à une longue et tenace tradition en matière de présentation de tableaux et d'œuvres graphiques.

C'est dans le même Stedelijk Museum et toujours grâce à son légendaire conservateur Willem Sandberg (sans qui l'exposition du groupe Cobra de 1949 n'aurait pas vu le jour), qu'un autre événement donnera l'occasion d'inverser les rôles des cimaises quelques années plus tard.
En France, dès 1960, les Nouveaux Réalistes envisagent la réalisation d'un travail en commun avec plusieurs artistes. Ce projet se concrétisera avec l'exposition *Dylaby, a dynamisch labyrinth* qui eut lieu en 1962 dans la capitale néerlandaise. Chacun des six artistes réunis (Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Per Olof Ultvedt et Jean Tinguely) se voyait confier une salle du musée dans laquelle il avait




Andy Warhol
*Schéma de danse*, 1962
acrylique sur toile - 210,8 x 60,9 cm

la totale liberté de réaliser ce qu'il voulait. L'ambition d'une telle exposition était d'élargir les limites de l'art et de pousser le spectateur à participer.
La salle III du « labyrinthe » est réalisée par Spoerri. Dans la continuation de ses Tableaux-pièges, il persévère à défier les lois de la gravité mais en étendant son travail à une échelle supérieure : pour « Dylaby », c'est l'intégralité d'une salle originale et traditionnelle du musée qu'il fait basculer de 90 degrés afin que les cimaises deviennent sol et plafond, et vice versa. Les sculptures et leurs socles, ainsi que les chaises de gardien, saillaient horizontalement des nouveaux murs ; les tableaux se retrouvaient à plat sur le sol ou suspendus au plafond. Les visiteurs n'hésitaient pas à s'allonger par terre pour pouvoir contempler ces derniers.
Pour Spoerri, il s'agit à nouveau de faire illusion tout en perçant à jour des illusions. L'art l'intéresse dans la mesure où il représente une leçon d'optique qui consiste à attirer l'attention sur des situations de notre vie quotidienne qui ne sont jamais remarquées. Cette simple inversion des plans se veut donc provocante par rapport aux mœurs muséographiques. Pour certains visiteurs révérencieux, traverser une telle pièce relevait d'un parcours risqué dont la principale opération consistait à se frayer un passage entre les tableaux, tout en évitant de marcher dessus.

Curieusement, à la même époque (1962), nous retrouvons les présentoirs utilisés par Aldo van Eyck pour l'exposition de Cobra à New York, dans un tout autre contexte.
A l'époque, Andy Warhol, qui commence à peindre des agrandissements des images originales de la culture de masse, réalise sa série intitulée *Schémas de danse* (*Dance diagrams*) : sur de grandes toiles blanches, il reproduit les pas de danses de salon, comme le tango ou le fox-trot, tels qu'on pouvait les trouver dessinés dans des manuels d'apprentissage. Pour l'artiste, ces schémas sont la représentation de rituels dérisoires, des façons de faire imposées, l'illustration d'une fausse libération « vulgarisatrice » de pratiques artistiques, à l'instar d'une autre de ses séries, *Peintures à faire soi-même* (*Do-it-yourself*, 1962), dont le dessin est déjà réalisé et « quadrillé » selon des numéros correspondant aux couleurs que l'on doit utiliser.
Warhol tient à exposer ces toiles parallèlement au sol, posées à plat sur une estrade lors de leurs présentations publiques, comme cela fut le cas pour ses premières expositions à New York à la Stable Gallery en novembre 1962, ou, quelque temps après, à l'exposition *The New Realists* à la Sydney Janis Gallery (à laquelle participera Spoerri). Cette façon particulière d'installer ces œuvres devient un élément essentiel de leur interprétation. Les *Schémas* ainsi disposés sont une invitation ostensible pour le visiteur à s'adonner à

# Les œuvres de pollen apparues en 1977...

## Wolfgang Laib

Wolfgang Laib
capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 04/12/92 - 28/02/93 - © Frédéric Delpech

*Le pollen est ramassé dans les champs et les bois autour de sa maison et de son atelier ; les récoltes rythment ses occupations sur toute l'année. Elles s'échelonnent de février à octobre, ne laissant que peu de temps à des expositions importantes. Son travail en atelier (la quasi-totalité des œuvres est d'abord réalisée chez lui) s'intercale entre les cueillettes. Cela commence à la mi-février avec la floraison des noisetiers jusqu'aux mois de septembre et octobre avec celle des mousses.*
*Ce rythme de travail se calque sur celui de la nature non pas pour parler d'elle mais afin de mieux parler de l'homme en relation avec le monde.*
*Les gestes liés au pollen sont remarquables du résumé qu'il donne de l'activité de l'homme depuis des millénaires. Tout commence par la récolte à la saison précise où la plante offre sa semence, puis il remplit des bocaux qui sont les lieux de conservation du pollen ainsi que sa forme la plus résumée lorsqu'il n'est pas exposé. Enfin, il y a ce « tapissage » du sol, sous la forme d'un rectangle, le point extrême de présentation, comme l'ouverture d'un retable.*
*Les œuvres de pollen ont une présence extrêmement forte due, d'abord et sans aucun doute, au rayonnement lumineux qu'elles dégagent. Ce qui d'ailleurs intéresse Wolfgang Laib dans ce matériau, hormis qu'il soit issu directement de la nature, c'est l'adéquation inéluctable entre la couleur et la matière.*
*Cette présence visuelle est aussi liée au temps ; comme le lait qui ne peut être présenté que quelques heures, le pollen s'envole au moindre souffle d'air. Vu de haut (c'est-à-dire à hauteur d'homme) le rectangle semble parfait, comme tiré au cordeau. En réalité Wolfgang Laib part d'une forme imprécise sau-poudrant le sol et aboutit, sans autre outil que ses yeux et ses mains, à une forme géométrique dont les limites sont floues, à une sorte de dégradé partant de l'intérieur et disparaissant petit à petit sur le sol de la salle d'exposition.*
*Lui-même parle de ses œuvres comme des planètes : il y a contra-diction dans l'utilisation des matériaux et l'idée de sculpture. Mais là encore, cette contradiction vient d'un problème de langage. Peut-on définir les œuvres de Wolfgang Laib comme des sculptures ? Nous sommes devant des objets qui font écho aux problèmes sculpturaux de notre siècle : l'absence de socle, le rapport de l'objet à l'architecture... Mais nous sommes, avant tout cela, devant des « icônes », devant un « objet » de méditation. Je reprendrai une nouvelle fois le fabuleux texte d'Harald Szeemann : « De nouvelles énergies ont été gagnées par la matière en tension depuis qu'elle peut être vécue, et avec elle l'espace, à travers l'événement sculptural au sol. Ce geste pourtant si naturel et en même temps difficilement concevable, était une révolution dans ce domaine et une démultiplication fabuleuse de la vision. L'artiste met sa sculpture à nu et lie, à la modestie de*
*la proposition et du geste, une ambition démesurée. Sentir la terre, le sol, être couché et regarder vers le haut, voilà les conditions idéales pour rêver, imaginer l'univers, perdre les habitudes du modulor (assis et debout), s'adonner à la sensation de voir se fondre le petit et le grand. Un petit cône de pollen vu d'en haut est un petit tas jaune, vu du sol il devient une montagne qui demande le respect. Une surface de pollen rectangulaire vue d'en haut est une surface d'un jaune éclatant, mais vécue à hauteur des yeux, elle devient une planète[1]. »*

Jean-Marc Avrilla

*Extrait du texte du catalogue* Wolfgang Laib - Passages, *capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1992.*

*1. Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, in* Wolfgang Laib, *ARC/Musée d'art moderne, Paris, 1986.*

quelques pas de danse directement sur la toile. Pour l'artiste américain, il s'agit évidemment d'un rituel dérisoire de la culture de masse qu'il se plaît à introduire dans un cadre artistique, celui de la galerie. En outre, le visiteur doit prendre place sur la toile elle-même. Une telle installation des *Schémas* vient renforcer le recours à une imagerie dite « mineure » comme attaque contre l'art majeur tel qu'il est conçu et pensé à l'époque. Le Pop Art s'est construit sur une réaction contre les tendances artistiques dominantes aux Etats-Unis de l'époque. Ainsi, contre l'expressionnisme abstrait, les *Schémas de danse* sont de véritables parodies des toiles déployées au sol dans l'atelier de Jackson Pollock, selon la méthode décrite par Harold Rosenberg en 1952. Mais, ils peuvent être également perçus comme une critique de l'esthétique des œuvres de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, plus contemporaines de celle de Warhol, conçues comme un rituel participatif, tentant de réduire le fossé séparant l'art et la vie.

Les principes des dispositifs de Spoerri et van Eyck sont dépassés par la proposition des *Schémas de danse* de Warhol : de l'entorse à la tradition muséographique, nous abordons avec ces tableaux, une nouvelle problématique, qui relève presque du tabou, tout autant lié au sol : la toile de peinture comme surface de circulation à part entière.

Cependant, la proposition de Warhol de venir mettre ses pas sur ceux de ses schémas de danse reste tout de même fantasmatique, une caractéristique primordiale de l'œuvre de l'artiste. Comme pour les présentoirs de van Eyck, les quelques centimètres de hauteur de l'estrade font toute la distinction avec le sol afin d'éviter la confusion et l'accident que pourrait entraîner le visiteur habitué à regarder devant lui (pour l'exposition *The New realists*, l'estrade était renforcée par une large bordure de peinture sombre peinte au sol tout autour). Et même s'il y avait eu quelques provocateurs, l'artiste n'aurait jamais laissé des gens piétiner joyeusement son œuvre. Lors du soir du vernissage de la première « rétrospective » de Warhol en 1965 à l'I.C.A. de Philadelphie, toute les toiles, même celles des *Schémas* exposées au sol, furent d'ailleurs rapidement retirées devant l'affluence de visiteurs…

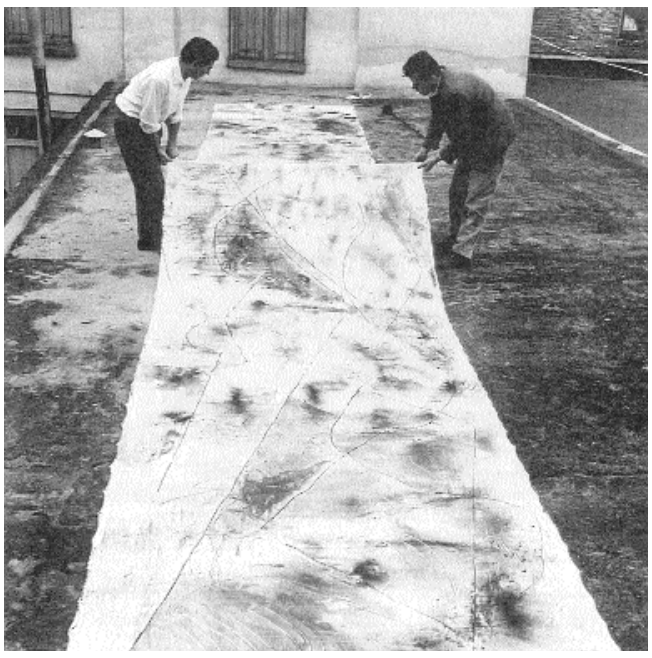
La dernière étape de notre rapide parcours s'arrête sur l'italien Pinot-Gallizio, l'un des fondateurs de l'Internationale Situationniste, et sa « peinture industrielle ». Cette dernière qui naît vers 1956, est ainsi appelée parce que produite mécaniquement et massivement sur de longs rouleaux, par une machine créée dans le Laboratoire expérimental d'Alba, en Italie. Elle se présente comme de très longues toiles peintes, enroulées autour de cylindres, vendues au mètre linéaire dans les rues, les marchés, les grands magasins : une peinture à utiliser sous forme de détournement, comme décor sur lequel on peut s'asseoir, dont on peut se vêtir ou à l'intérieur duquel on peut vivre. Au sein du projet situationniste, ces environnements de peinture doivent servir l'idée d'un *urbanisme unitaire*, qui permettrait la construction intégrale d'un nouveau style de vie. Cet urbanisme a pour définition : « théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement ».

Pour l'exposition à la Galerie René Drouin que l'Internationale Situationniste organise à Paris en 1959, Gallizio construit l'ambiance *La caverne de l'antimatière* en recouvrant toutes les parois et le sol de la galerie avec 145 m de « peinture industrielle ». Accédant à l'ambiance à travers une petite ouverture mobile dans les cloisons, le spectateur marchait sur des rouleaux de peinture étendus à même le sol.

Dans le débat de l'Internationale Situationniste autour du dépassement de l'art et de l'urbanisme unitaire, Pinot-Gallizio focalise la thèse situationniste de la banalisation et du détournement de l'objet artistique en une production quantitative et collective au point que sa valeur traditionnelle de marchandise devienne sujette à inflation. Au-delà du concept quantitatif de production artistique, le principe de « peinture industrielle » est de faire littéralement sortir la peinture de son cadre et d'ignorer toute idée de tableau, d'objet unique et exceptionnel. Cimaises et sol n'ont plus de rôles assignés d'office et la toile peinte, plus de limites, ni de valeur. La peinture telle que la conçoit le situationniste Pinot-Gallizio dépasse les illusions de Spoerri et les toiles illusoires de Warhol. Les situationnistes insistent sur l'idée d'abolir toute valeur d'authenticité et de valeur marchande. Le projet initial de l'exposition à la Galerie Drouin prévoyait ainsi une arrivée sensationnelle de Pinot-Gallizio à l'inauguration de l'exposition : descendu du taxi, il serait entré dans la galerie en marchant sur un parcours de « peinture industrielle » déroulé depuis la porte de la galerie sur le trottoir et sur la rue (rue de Visconti), tel un tapis rouge… Il était même alors prévu qu'il surenchérisse en proclamant haut et fort : « Ma peinture, je marche dessus ».

La conquête progressive du sol se fait au détriment des usages et des tabous artistiques. Après le bouleversement scénographique de van Eyck, la peinture telle que la conçoit le situationniste Pinot-Gallizio vient dépasser les illusions de Spoerri et les toiles illusoires de Warhol. Chaque acteur, à sa façon, se plaît à bouleverser d'une façon effrontée, les conventions artistiques d'alors. D'une manière plus vaste et caractéristique des années soixante, cette conquête est liée à la recherche de la participation du spectateur. La cimaise, constamment mise à mal, semble alors archaïque et le sol devient un nouvel espace à pourvoir et à occuper, parmi d'autres.

**Antoine Sausverd**



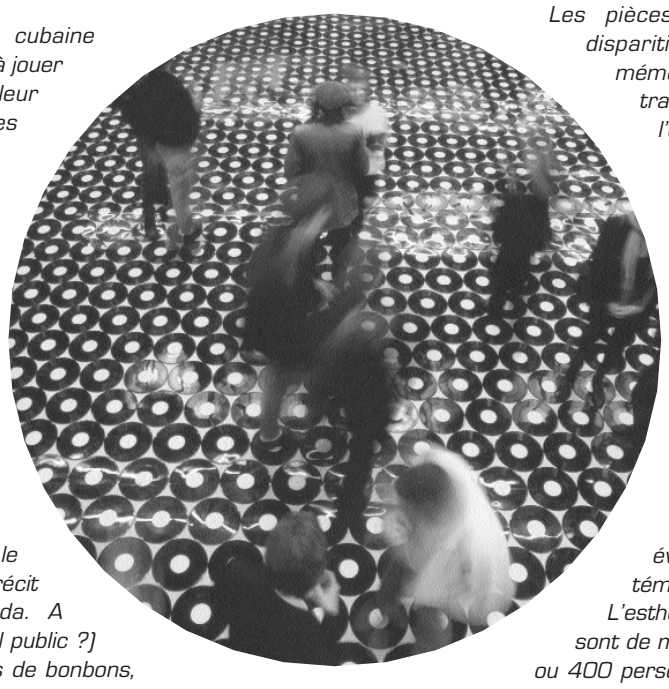
Pinot-Galizio
Préparation de la *Peinture industrielle d'ambiance*, Alba
Laboratoire expérimental de l'Internationale Situationniste, nov. 1958

# L'espace d'un instant

image centrale : Christian Marclay, *Footsteps*,1989, Shedhalle, Zürich
© Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

*Les œuvres au sol traitent nécessairement de l'espace. Leur disposition qui rompt la frontalité verticale les opposant au regard du spectateur, amène naturellement, par un partage du sol, une proximité spatiale propice à l'échange. Le plan initie, en effet, un rapport privilégié entre l'œuvre et le public qui incite certains artistes à penser leur production « terrestre » au delà de l'espace. Au partage originel de la terre s'ajoute alors un désir de participation, une volonté d'approche active du spectateur. Et en transformant ainsi le « regardeur » en « acteur », l'artiste donne une nouvelle dimension à son œuvre. Celle-ci ne fonctionnant que par l'in-tervention acquiert alors une temporalité propre (liée à la durée de l'exposition) .*

*L'artiste américain d'origine cubaine Félix Gonzales-Torres, se plaît à jouer des œuvres au sol et de leur rapport au temps. Ses imposants tas de bonbons enveloppés de leur cellophane amas-sés dans un coin de salle, ses piles de papier, d'affiches séri-graphiées posées à terre, sont autant de corps amenés à dispa-raître. Mise à la disposition du spectateur, l'œuvre s'effeuille, s'effrite, se dissout (dans les bouches) jusqu'à l'effacement, jusqu'au vide. C'est par le partage que les tas se dissipent, c'est par le plaisir que le corps disparaît, récit d'autofiction à l'âge du sida. A l'espace (est-il privé ? devient-il public ?) des piles de papier, des amas de bonbons, répond le temps, la disparition programmée. Il ne restera rien, pas même un socle ou une trace, juste le sol vidé, unique témoin de la fuite de l'œuvre.*



*Le travail de Natacha Lesueur peut également illustrer ce lien du sol à l'instant et à l'évanouissement, Dans ses* Arrangements culinaires, *l'artiste travaille avec des aliments, se référant à la sculpture minimale, elle dispose ses œuvres hors-d'œuvre sur des films alimentaires posés à même le sol. La nourriture, ainsi disposée, est, comme chez Félix Gonzales-Torres, proposée au public, libre de la consommer. Ces compositions d'aliments cuisinés offertes lors d'événements sociaux particuliers, comme le vernissage, changent alors la nature même de cet événement, le transformant en pique-nique public lors duquel chaque visiteur est contraint à se baisser jusqu'au sol pour y cueillir sa nourriture. Les appétits voraces des amateurs d'art et autres passants auront raison de ces strates de* guacamole, *de cette œuvre éphémère et comestible partagée à même le sol. Ne subsisteront que les films de plastique, détritus d'un moment révolu sur le plancher encombré, spec-tateurs de l'éclipse de l'œuvre déjà digérée.*

*Les pièces au sol nous parlent de disparition, mais elles sont aussi mémoire, elles sont ce qu'il reste, la trace, l'empreinte d'un pas-sage ; l'œuvre est la marque ; le sol, l'espace d'un instant. S'il est vrai que la préoccupation pre-mière de* Snow Dancing *de Philippe Parreno, n'est pas tant l'espace que le temps, il faut tout de même admettre qu'il en vient au sol pour signifier le moment révolu. Présenté en 1995 au Consortium de Dijon,* Snow Dancing *est avant tout la trace d'un événement passé, comme le témoin d'un rendez-vous manqué. L'esthétique et l'ambiance de la fête sont de mise dans l'espace d'exposition, ou 400 personnes se trouvent conviées, la veille du vernissage. Musique, alcool, plaisirs ludiques (tirés du livre scénario* Snow Dancing*) rythment l'événement deux heures durant. Dans une petite salle, des chaussures « tampons » permettent, quand on les enfile, de graver ses empreintes de mots (* « sono uguale » *(je suis pareil),* « sono diverso » *(je suis différent)) dans un tapis de mousse dure. L'exposition qui débuta le lendemain de la fête était devenue un espace vidé de sa foule, de son ambiance, de sa vie. Seules les phrases inscrites au sol sur le tapis de mousse résistaient à la gueule de bois générale, s'affichant comme une mémoire de passages, donnant à lire au visiteur venu trop tard le moment passé.*

*Une œuvre à terre de Christian Marclay, s'inscrit également dans cette envie de conserver la mémoire d'un événement. L'artiste suisse connu pour ses performances musicales, s'intéresse au son, même lorsqu'il s'attaque à des pièces visuelles.* Footstep *est une œuvre de pas, qui met en avant la dimension sonore des choses et des êtres. Ayant recouvert le sol de disques vinyles aux sillons vierges de toute gravure, l'artiste invite les visiteurs à marcher dans l'espace, et récolte ainsi le son de leur venue. Rayant à coups de talons, grattant de leur semelle, écrasant du poids de leur corps le sol de vinyle, ils marquent leur présence du son de leur pas. Foulant, trépignant, piétinant les disques durs ils enregistrent les bruits résiduels et leurs accidents et font d'une mémoire vide une mémoire vive.*

Philippe Parreno
*Snow Dancing*, Le Consortium, Dijon, 1995

*Le sol a donc cette propension à l'échange qui initie une dimension temporelle à l'œuvre. Et s'il est vrai que toute pièce active implique cette temporalité, il faut mettre en avant la proximité et l'économie des œuvres au sol qui insistent sur la fragilité, la fugacité autant que sur la persistance ou la durée. Quand le temps a vidé l'espace, le sol pointe l'absence et garde l'empreinte, garant d'une présence mise à terre, mais loin d'être enterrée.*

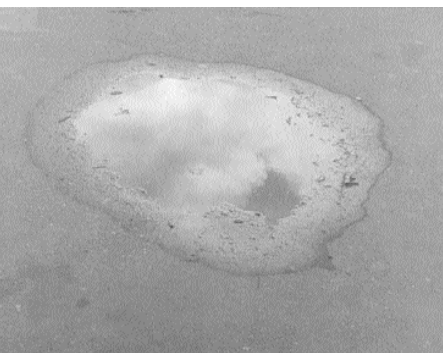
Guillaume Mansart

Klaus Rinke, *Océan Pacifique*
*Campus Thermal*, Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, 2001
© Jérôme Giller

# *Campus Thermal* à Pougues-les-Eaux

## Klaus Rinke

Cet été le Parc Saint-Léger Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux a proposé son espace d'exposition à l'artiste allemand Klaus Rinke. L'occasion, pour nous de (re)découvrir le travail de cette forte personnalité de la scène post-conceptuelle et de s'interroger sur l'enthousiasme unanime qui a porté les visiteurs de l'exposition, baptisée *Campus Thermal*[1].
Pendant les années soixante, Klaus Rinke a fréquenté à la Kunstakademie de Düsseldorf le groupe Fluxus et Joseph Beuys dont il a été l'élève puis l'ami intime jusqu'à la mort de ce dernier en 1986. Son art est fortement marqué par cette rencontre.
Comme Joseph Beuys, Klaus Rinke pratique la sculpture. Comme lui, il utilise des objets ready-made qui médiatisent une histoire. Les objets de Klaus Rinke imposent dans l'espace d'exposition la rigueur du métal galvanisé et du plastique transparent utilisé après guerre. Ils évoquent aussi bien l'histoire industrielle européenne et allemande (*Krupp – Sans Titre*, 1970-1974, *Otto*, 1970-1974), que les mœurs et le mode de vie d'un passé nostalgique (*L'île*, 1970-1974)[2]. Mais bien plus, les objets de Klaus Rinke servent à rendre effectif et visible un lien qui unit les hommes au monde, un lien au monde, un lien premier commun à l'humanité, un lien culturel : l'eau. Tel le sang dans les veines de l'homme, l'eau circule entre les objets de Klaus Rinke et leur insuffle la vie. Elle est collectée sur les bords du Rhin ou de la Méditerranée, capturée dans des tuyaux de drainage, observée dans sa chimie évolutive avec le temps – autre thème essentiel de l'art de Klaus Rinke[3] – (*Méditerranée*, 1970). C'est par ailleurs dans l'utilisation exponentielle de cet élément que se manifeste de manière évidente la différence que l'artiste entretient avec Joseph Beuys. Si ce dernier s'est refusé à aborder tout questionnement d'ordre esthético-formel, au contraire, Klaus Rinke n'hésite pas à confronter son art aux grands thèmes constitutifs de l'histoire des formes : de l'horizontalité à la verticalité engendrant l'équilibre – comme par exemple, *Océan Pacifique*, une sculpture de 1982, composée de quatre tonnes d'eau contenues dans des seaux uniformes de couleur grise, maintenus en équilibre sur des planches en bois, chacune supportée en son milieu par un pied unique –, en passant par la pesanteur, le féminin et le masculin. L'eau, Klaus Rinke l'utilise comme médium matériel de sa plastique. Avec la performance et la photographie l'artiste aborde les problématiques de la composition formelle de la représentation en deux dimensions, ne se refusant à aucun thème. Les visiteurs de l'exposition ont ainsi pu déambuler entre le portrait de l'artiste au bord de l'eau dans un style impressionniste, une flaque d'eau composant une image abstraite, un grand mur de l'océan tel un paysage romantique, ou encore une installation, comme un vibrant hommage aux peintres et aquarellistes[4]. L'exposition *Campus Thermal* réunissait sur le site de l'ancienne usine d'embouteillage du Centre d'art de Pougues-les-Eaux un ensemble conséquent de pièces historiques des années soixante-dix et quatre-vingt. A ce titre, elle aurait pu être qualifiée de rétrospective. Cependant, rien d'apparent à ce type d'entreprise dans l'exposition de Klaus Rinke. L'artiste a su éviter les écueils de monstration symbolique et sacralisante, privilégiant le regardeur et ce qui fait œuvre (le processus de création) sur ce qui est l'œuvre (l'objet artistique). Comme pour sa dernière grande exposition au Centre Georges Pompidou en 1985[5], il a conçu l'exposition *Campus Thermal* (le titre de l'exposition dévoilant le projet de l'artiste) comme il pense le monde, c'est-à-dire comme un « chantier expérimental »[6], une vaste mémoire vivante où chacun est invité à puiser pour se constituer.

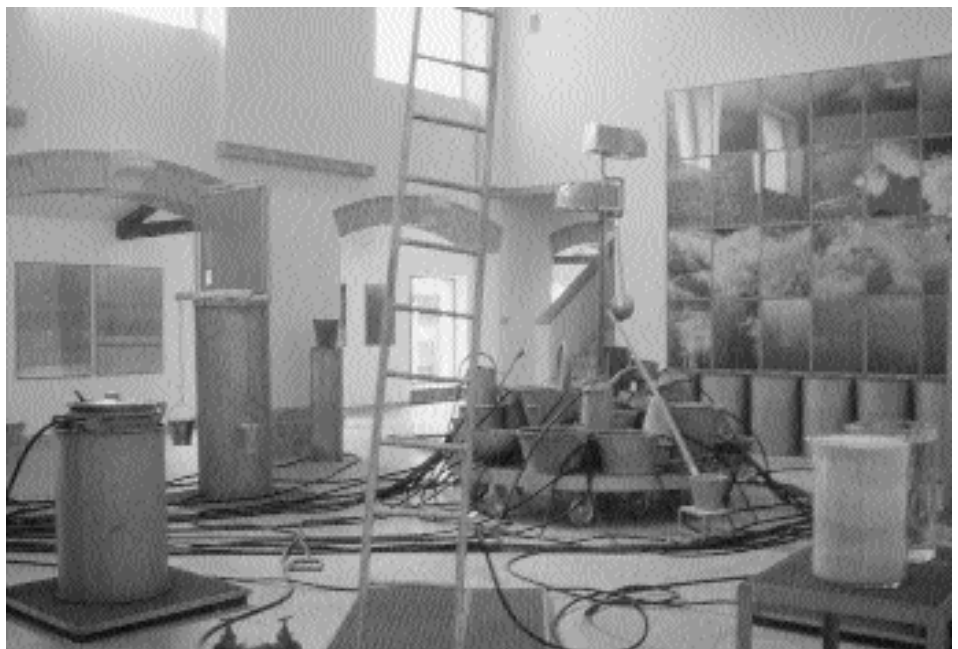


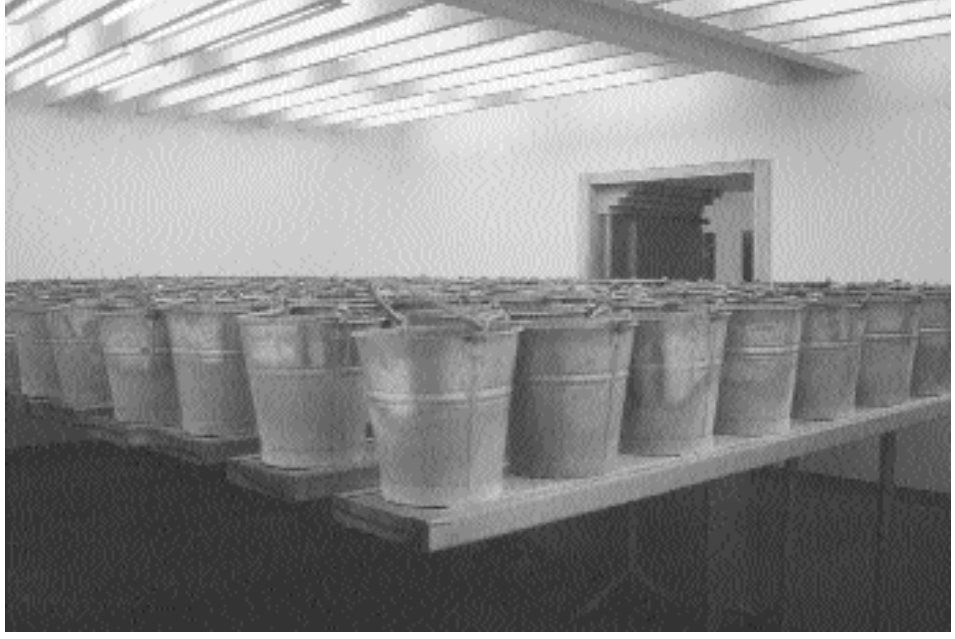
Klaus Rinke, *Flaque d'eau après la mousson*
Tokyo, 1970

**Jérôme Giller**

1. *Klaus Rinke : Campus Thermal*, 17/06 - 02/09/01, Parc Saint-léger Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux.
2. *L'île* est un agglomérat d'objets du quotidien utilisés avant le boom économique des années cinquante et soixante. On y retrouve, pêle-mêle une lessiveuse, des abreuvoirs, des seaux, des arrosoirs, etc. Ces objets sont reliés par des tuyaux dans lesquels circule de l'eau. Tout ces récipients sont en métal galvanisé.
3. Une seconde exposition consacrée à l'artiste complète cet été monographique en s'articulant autour du thème du temps dans la pensée « rinkienne ». *Solar, Aqua, Tempus,* 01/07 - 28/10/01, Le Grand Café, Saint-Nazaire.
4. *Belle Aquarelle - Beaux-Arts, hommage à Corot et Ravier*, 1982, est une œuvre constituée d'une image photographique de l'étang de la Vase près de Lyon sur le bord duquel Corot et Ravier ont peint d'après le motif. Klaus Rinke a récupéré de l'eau de cet étang, l'a stockée dans divers récipients. L'eau au contact de la lumière a changé de couleur, rappelant les palettes des peintres.
5. *L'Instrumentarium de Klaus Rinke*, 18/12/85 - 17/01/86, Hall du Centre National des Arts Plastiques (Cnap), Paris. *100 Commandes Publiques - Exposition relance de la Commande Publique.*
6. Formule extraite du communiqué de presse, rédigé par Danièle Yvergniaux, directrice du Centre d'art de Pougues-les-Eaux.

Klaus Rinke, *Campus Thermal*, Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, 2001
© Jérôme Giller





# Vice versa

## *L'art contemporain vu par une jeune contemporaine*

*L'exposition collective* De l'appartement à la galerie & vice-versa *organisée du 1er juin au 7 juillet 2001 par Interface à l'invitation de la Galerie Barnoud réunissait les œuvres de 10 artistes. Pat Bruder, Frédéric Buisson, Philippe Cazal, Éric Duyckaerts, Daniel Firman, Olivier Nerry, Gérald Petit, Véronique Tornatore, Véronique Verstraete et Marie Vindy avaient investi, outre l'espace public de la galerie, une partie des espaces privés, comme la bibliothèque, la véranda et le jardin, avec des œuvres, pour la plupart, conçues pour le lieu.* Marion, *quinze ans, qui a vécu de l'intérieur cette exposition en tant qu'habitante de l'appartement, répond ici à nos questions.*

Comment as-tu vécu cette exposition ?
*L'installation des œuvres a bousculé un peu notre vie de tous les jours. Il a fallu changer les meubles de place, veiller tard le soir. Il y a eu beaucoup d'allées et venues et quelques changements dans notre environnement. Par exemple, les sculptures de Ernst Kapatz et les fauteuils ont été déplacés, pour laisser la place à Philippe Cazal et Daniel Firman. Les sculptures de forme humaine de Daniel Firman n'ont pas arrêté de me surprendre, surtout celle de couleur noire installée dans la salle à manger, dans l'axe de l'entrée : j'avais l'impression qu'il y avait un étranger dans la maison. Pour mon anniversaire, j'ai organisé une petite fête à la maison et nous avons joué à colin-maillard dans le jardin. C'était amusant car celui qui avait les yeux bandés prenait les sculptures de Daniel Firman pour des personnages réels. Par contre, j'ai été privée de télévision pendant presque deux mois, car elle était utilisée pour montrer le* DVD *d'Éric Duyckaerts. Plus jamais ça !*

Gérald Petit, *Bad Boy*, 2001
Galerie Barnoud & Interface, Dijon

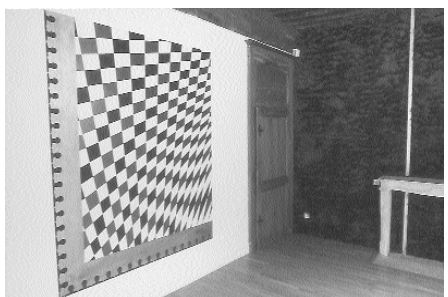
Quelle est l'œuvre que tu as le plus appréciée ?
*C'est celle de Véronique Tornatore, une phrase tirée de l'Iliade inscrite sur des miroirs fixés entre les poutres du plafond dans la bibliothèque, avec en-dessous la chaise longue de Le Corbusier que Véronique nous a « empruntée ». Je la trouve poétique et « utile » : j'aimais bien m'allonger pour me regarder dans le miroir et me détendre en lisant cet extrait. J'ai aussi beaucoup aimé la peinture murale d'Olivier Nerry. Je la trouve vivante. Elle me fait penser à un nuage d'oiseaux colorés venus se poser sur un mur blanc de neige. J'ai bien aimé la façon dont Véronique Verstraete a décoré le mur dans la galerie avec de la fausse fourrure marron, en contournant toutes les prises de courant et la cheminée. J'ai été un peu déçue par la couleur, car d'habitude, elle utilise des couleurs « flashy ». Mais j'ai compris que cela allait certainement mieux avec les poutres. Le faux comptoir fracassé par Gérald Petit à l'entrée de la galerie, avec les traces de sang, au début m'a choquée. Par la suite j'ai apprécié cette œuvre parce qu'elle est actuelle : la violence est à la mode chez les jeunes, pour eux, elle les valorise.*

Philippe Cazal, *Retour en avant*, 1998 (2001)
Galerie Barnoud & Interface, Dijon - © Gérald Petit

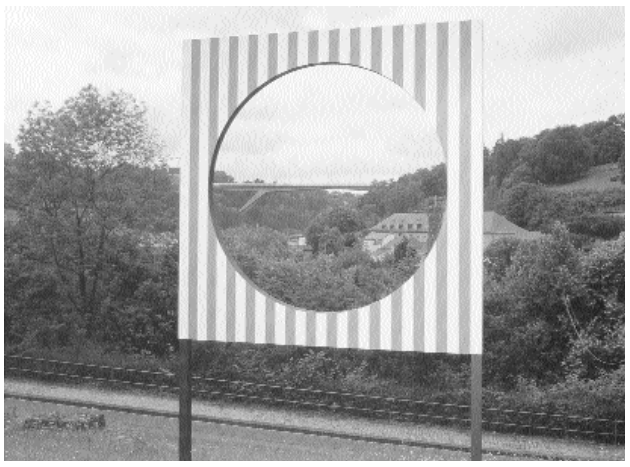
Quelle est l'œuvre que tu n'as pas du tout appréciée ?
*J'ai été déçue par la vidéo de Frédéric Buisson. Je n'aimais pas les sons. Je préfère ses œuvres avec les barquettes alimentaires de couleur. Je n'ai pas aimé non plus le paysage en feuilles de papiers de couleur de Marie Vindy. Je trouve ses impressions de couleur sur papier trop simples, copiées sur les nuanciers de peinture.*

Quelles œuvres aimerais-tu garder et pourquoi ?
*J'aimerais garder celle de Véronique Tornatore, qui a été faite exprès pour la bibliothèque, et celle de Philippe Cazal car les adhésifs noirs s'accordent bien avec la structure noire de la véranda.*

de gauche à droite : Pat Bruder (Vertigo), Véronique Verstraete, Olivier Nerry
Galerie Barnoud & Interface, Dijon, 06 - 07/01 - © Gérald Petit



# Où l'on reparle de l'« in situ »,
# *Sous les ponts, le long de la rivière…*



Daniel Buren, *D'un cercle à l'autre : le paysage emprunté*
*Sous les ponts, le long de la rivière…*, Luxembourg, 2001 - © C. Mosar

*Du 8 juillet au 14 octobre 2001, le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain propose au travers de la ville de Luxembourg une promenade d'un peu plus d'une heure et demie suivant un parcours d'environ deux kilomètres et demi dans ce que la ville offre de plus champêtre.*

*Dix-huit projets originaux sont présentés, tous créés pour l'occasion par dix-neuf artistes. Les créations se déploient sur un parcours permettant d'interroger la notion d'esprit et de génie du lieu par le biais du patrimoine historique et culturel de la ville, dans des cadres naturels, permettant de se poser la question de la domestication de la nature et de l'œuvre dans l'espace public. Mais plus profondément, c'est la problématique de l'* in situ *qui est posée. L'expression fut « employée par Daniel Buren pour désigner ses interventions, qui sont en quelque sorte des interprétations du lieu où elles s'insèrent »[1].*

*Le parcours de l'exposition prend son départ au Casino Luxembourg et se termine au Fort Thüngen, à proximité du site du futur Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, en parcourant les vallées de la Pétrusse et de l'Alzette. Le visiteur, bien qu'il débute sa promenade en partant du centre-ville, a rapidement le sentiment de quitter le milieu urbain en descendant dans la vallée de la Pétrusse, et en parcourant des lieux qui inspirèrent de nombreux artistes et auteurs, principalement romantiques, comme Wolfgang von Goethe, Joseph Mallord William Turner et Victor Hugo. Enrico Lunghi, à qui l'on doit cette exposition, a permis à certains artistes d'aujourd'hui de créer à leur tour dans ce cadre historique, culturel et géographique.*
*« Les projets spécialement conçus à cette occasion sont une réflexion sur l'intégration de l'art dans l'espace public, sur l'artificialité et la domestication de la nature, et sur l'importance du contexte historique »[2]. Les artistes ont orienté leur création autour de la thématique de la transformation de la nature et du paysage par l'homme dans le contexte historique. Les œuvres pourraient être réparties en trois grands domaines, tout d'abord l'histoire et la légende de la ville, puis les impressions suscitées par le lieu, et enfin la domestication de la nature et les rapports entre espace privé et espace public.*

*Parmi les dix-huit créations se dégagent plusieurs œuvres particulièrement marquantes.*

*La proposition de Daniel Buren,* D'un cercle à l'autre : le paysage emprunté. Travail in situ, *symbolise, tout autant qu'elle y répond parfaitement, la problématique de l'exposition. Les six cadres en bois peint présentent le motif récurrent utilisé par l'artiste depuis une trentaine d'années, ainsi les rayures verticales alternées blanches et oranges marquent et révèlent l'espace paysager tout au long du parcours. Grâce à ses cadres carrés troués d'ouvertures circulaires, l'artiste dirige le regard du spectateur et lui fait découvrir différents points de vue sur le paysage et la ville. L'artiste crée champ visuel et perception.*
*Christian H. Cordes fait quant à lui référence au passé historique luxembourgeois avec* Du Aber Bleibst (Zu den Toten auf dem Friedhof in Clausen) - Mais toi, tu restes ( Aux morts du cimetière de Clausen), *installation en trois parties (drapeaux, projection de diapositives sur les murs fortifiés, lettres en polystyrène dans les eaux) sur trois supports naturels, air, pierre, eau. A travers cette œuvre, l'artiste évoque les soldats du cimetière allemand de Clausen, quartier de l'ancienne forteresse. L'artiste tient à interpeller directement le spectateur avec ce message. Les trois formes du message changent selon le lieu et le support de présentation. L'installation du message flottant en lettres jaunes inversées se reflétant dans les eaux de l'Alzette est remarquable.*

Trophy *(bronze, socle en fer rouillé) de Wim Delvoye propose une réflexion sur la domestication de la nature par l'homme en figurant sur le mode humain l'accouplement de cervidés. Cette sculpture est une mise en garde, sur le mode analogique, contre les dangers résultant de la domestication de la nature par l'homme.*

*Pour sa part, Jan Fabre avec une installation intitulée* Karma *et présentée à même la paroi rocheuse de la falaise évoque la mort, la mobilité et la motricité en recouvrant de carapaces de scarabées des adjuvants du déplacement et du mouvement, tels que béquilles et fauteuils roulants. Ces objets aux couleurs nuancées selon la lumière ne sont pas sans rappeler des ex-voto.*

Floating suburbia *(ma-quettes d'architecture, acrylique sur mousse) de Won Ju Lim est une réflexion sur l'ur-banisation et la « cité idéale ». Ici des ma-quettes renvoyant aux schémas d'habitations préfabriquées jetées au fil de l'Alzette se groupent en un point de la rivière pour former en miniature un nouveau quartier flottant.*
*Sur une pente gazonnée de la vallée de la Pétrusse, sept boules rouges en polyester de deux mètres de diamètre semblent arrêtées comme figées dans leur course dans le fond de la vallée. Cette création d'Ilona Németh,* Balls, *fait allusion de manière évidente au jeu et présente une réflexion sur l'installation de pièces monumentales dans l'espace et la géographie publique en créant un effet esthétique incontestable, l'artiste souhaitant faire réagir les sens du spectateur. Ilona Németh conçoit cette installation comme la représentation d'un arrêt sur image, d'une image gelée issue d'un moment de jeu.*
*Luca Vitone clôture notre panorama des propositions artistiques de* Sous les ponts, le long de la rivière… *. Soulignant, repérant et délimitant l'espace par ses installations, l'artiste transforme l'espace en zone archéologique à travers une fouille et une installation sonore sous le Pont Adolphe commémorant la dernière apparition publique de Liszt en 1886. L'artiste fait ici appel à la mémoire individuelle et collective et donne une nouvelle identité au lieu en lui donnant des référents culturels.*

Ilona Németh, *Balls*
*Sous les ponts, le long de la rivière…*, Luxembourg, 2001
© C. Mosar

*Le Casino invite donc à la réflexion sur la nature et l'art contemporain, sur les espaces réels et les espaces idéalisés, et à la flânerie* Sous les ponts, le long de la rivière…

Astrid Gagnard

*1. Catherine Millet,* L'art contemporain, *coll. Dominos, Ed. Flammarion, 1997, p. 74.*

*2.* Sous les ponts, le long de la rivière…, *Mini-guide de l'exposition, page 004.*

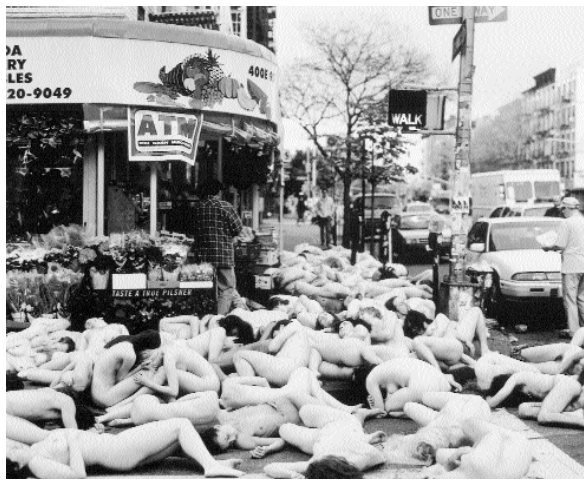
*Daniel Buren, Jacques Charlier, Christian Cordes, Patrick Corillon, Wim Delvoye, Jan Fabre, Ian Hamilton Finlay, Elsebeth Jorgensen/Sofie Thorsen, Ivana Keser, Won Ju Lim, Jill Mercedes, Ilona Németh, Olaf Nicolai, Daniel Roth, David Shrigley, Johnny Spencer, Joëlle Tuerlinckx, Luca Vitone.*
*Tous les jours jusqu'au 14 octobre 2001 de 11 h à 18 h*
*Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain,*
*41, rue Notre-Dame - B.P. 345 L-2013 Luxembourg*
*Tél : (352) 22 50 45, Fax : (352) 22 95 95*
*casino-Luxembourg@ci.culture.lu, www.casino-luxembourg.lu*

# Get nude ! Have fun !

Fribourg, le 8 juillet à 5 h 15 place de l'Hôtel de ville. L'artiste américain Spencer Tunick a donné rendez-vous pour l'un de ses happenings collectifs dénudés qui commencent à le rendre célèbre dans le monde de l'art et au-delà.

La ville natale de Tinguely, austère et grise à cette heure matinale (afin d'éviter les curieux), comme à toute heure d'ailleurs, est déserte. La météo s'accorde aux murs : couvert et pluvieux, mais il en faut plus à Spencer Tunick pour renoncer. Le maître de cérémonie a déjà ses fans : environ 400 volontaires ont répondu à l'appel (le 26 mai 2001, ils étaient 2 500 à Montréal, devant le Centre d'art contemporain). Pas de casting, tout le monde est pris. A 6 h, après la séance d'inscription et un briefing sur le déroulement des opérations, la performance peut commencer. « Get nude, have fun! ». Au signal, tous les figurants se déshabillent puis, dans un joyeux tumulte et un bel ensemble, prennent place aux trois endroits choisis par l'artiste : une esplanade, une ruelle étroite et en pente, la place ovale de l'Hôtel de ville. Spencer Tunick dirige ses « acteurs », aidé par deux assistants munis de porte-voix, qui traduisent en français et en allemand. « Mettez-vous sur le dos ! Ne regardez pas la caméra ! Ne souriez-pas! ». Tout le monde s'immobilise, comme pétrifié. Un grand silence envahit l'espace, rompu à intervalles réguliers par le cliquetis métallique des appareils photos, celui de Spencer Tunick et ceux des quelques quinze journalistes venus couvrir l'événement. Parfois un assistant circule parmi les corps immobiles pour corriger une attitude. Dans cette atmosphère à la fois calme et tendue, le spectacle est étrangement beau. On est littéralement fasciné par ce monceau de corps nus, allongés sur le dos ou emmêlés sur les pavés, plongés dans un profond sommeil, tel un remake de *La Belle au bois dormant*. Et puis il y a cette révélation d'une multitude de tons chair, superbes, que l'on ne soupçonnait même pas jusque-là, de sorte qu'alentour, la grisaille des murs paraît encore plus grise. Devant ce spectacle, il nous passe pêle-mêle par la tête le *Jugement Dernier* de Michel Ange, le *Bain turc* d'Ingres et les agencements de Richard Long ! À 6 h 20, la séance est finie et la joyeuse compagnie se retrouve sous un chapiteau, devant un café croissant. Spencer Tunick est heureux, tout s'est bien passé. Cela n'a pas été toujours le cas. Ainsi, en 1999, à New York, pour un de ses premiers happenings, les forces de l'ordre sont intervenues et l'ont empêché de photographier les quelques 150 personnes rassemblées à Times Square. Le mois prochain, il sera à Breda, en Hollande.
Cela fait neuf ans que Spencer Tunick photographie des nus. Le Nu est un thème central dans l'art occidental dont il poursuit la tradition. Après avoir parcouru les Etats-Unis, photographiant des nus seuls ou en couple, il travaille actuellement en Europe à la réalisation de son projet *Nudes/a drift*, des photographies de groupes dénudés, couchés par terre, prises dans les villes où il s'arrête. Ce n'est pas tant l'aspect plastique, esthétique, ni même psychologique du nu qui l'intéresse, mais d'avantage les relations, les tensions qui se créent entre le corps dénudé et son environnement. Spencer Tunick travaille en ville, loin de l'intimité d'un studio, avec la complicité de ses modèles qu'il photographie dans les rues, sur les places, sur les ponts. Il dit qu'il aime le contraste entre la chair et la pierre. Les nus qu'il met en scène sont autant de sculptures disposées dans un cadre dont elles sont l'extension : corps allongés soigneusement alignés sur le pont de Williamsburg à New York, nu féminin couché, tel un gisant, sur un congélateur dans une épicerie à Tel-Aviv. Devant ses photographies insolites, on ne regarde pas seulement les corps mais les éléments qui les entourent.
L'art occidental de ces dernières années aborde volontiers le thème du corps sous l'aspect de la violence et de la sexualité, nous livrant des images inquiétantes et brutales. Exemptes de pathos, les photographies de Spencer Tunick sont étranges et poétiques. Avec lui, la nudité se porte en ville : un bel éloge de la liberté.

**Laurence Cyrot**




Spencer Tunick
*9th Street and First Avenue, NYC 2*, États-Unis, 04/30/00
© Spencer Tunick

# nouvelles coordonnées

## albi

Cimaise & Portique
Centre départemental d'art contemporain
8 rue Jules Verne
81000 Albi
Expo : Moulins Albigeois, 41 rue Porta
ouvert de 13 h à 19 h
➤ « Air liquide Eau gazeuse »
Sophie Whettnall, Grout / Mazéas :
07/07 - 04/11/01

## altkirch

Crac Alsace
18 Rue du Château
68130 Altkirch
ouvert du mer. au dim. de 14 h à 18 h
tél. 03 89 08 82 59
➤ « Œuvres en cours II » Exposition collective : 14/10 - 02/12/01

## besançon

Le Pavé dans la Mare
6 Rue de la Madeleine
25000 Besançon
ouvert du mar. au sam. de 14 h à 18 h
tél. 03 81 81 91 57
➤ Lire en fête : « De Convention » manif. Place Granvelle : 20/10 de 17 h à 1 h
➤ « B'ZAK » David Evrard : 18/11 - 08/12/01

## blois

Musée de l'Objet
6 Rue Franciade
41000 Blois
ouvert du sam. et dim. de 14 h à 18 h
et sur rdv la semaine
tél. 02 54 55 37 40
➤ Gil Joseph Wolman :
13/10 - 31/12/01

## bourbon lancy

Pour l'art contemporain
4 rue Pingré
71140 Bourbon Lancy
tél. 03 81 81 91 57
➤ Nombreuses publications et éditions d'artistes ; Prog. d'expositions l'été

## bourges

Emmetrop / Transpalette
26 Route de la Chapelle
BP 6003
18024 Bourges Cedex
ouvert de 15 h à 19 h du mer. au ven.
et de 14 h à 18 h les sam. et dim.
tél. 02 48 50 38 61
➤ Wang Du : 6 - 31/10/01
➤ Marie Ponchelet : 24/11 - 21/12/01

## briey-en-forêt

Cité radieuse Le Corbusier
La première rue
54150 Briey-en-Forêt
ouvert de 9 h à 12 h 30 et
de 14 h à 17 h 30 du lun. au ven.
et de 14 h à 19 h les sam. et dim.
tél. 03 82 20 28 55 (org. Frac Lorraine)
➤ Véronique Joumard :
13/10 - 02/12/01

## chalon-sur-saône

Espace des Arts
5 Bis Avenue Niepce
71100 Chalon-sur-Saône
ouvert de 14 h à 18 h 30 sauf mar.
tél. 03 85 42 52 00
➤ « Gamma, 30 ans de photo-reportage » : 28/09 - 04/11/01
➤ « Les 50 ans de Paris-Match » :
16/11 - 15/12/01

## château-Gontier

Chapelle du Genêteil
Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
tél. 02 43 07 88 96
ouvert de 14 h à 19 h les mer., jeu., ven., dim. / de 10 h à 12 h et
de 14 h à 19 h le sam.
➤ « Sans lien apparent » Guillaume Janot, Nicolas Moulin, Sigurdur Arni Sigurdsson : 29/09 - 11/11/01

## delme

Synagogue de Delme - Centre d'art
33, Rue Raymond Poincaré
57590 Delme
ouvert de 14 h à la tombée de la nuit
du mer. au ven. et de 11 h à la
tombée de la nuit les sam. et dim.
tél. 03 87 01 43 42 - 03 87 01 35 61
➤ Ann-Véronica Jannsens (œuvre du [illegible]

**Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 100 fr minimum est demandée.**


HORSD'ŒUVRE n° 9
édité par l'association
INTERFACE
18 rue de la Sablière
21000 Dijon
tél. / fax : 03 80 73 45 08
e-mail : interface.art@wanadoo.fr
http://perso.wanadoo.fr/interface.art/

Comité de rédaction :
Laurence Cyrot, Valérie Dupont, Astrid Gagnard, Jérôme Giller, Guillaume Mansart, Michel Rose, Marie France Vô

Coordination et mise en page :
Frédéric Buisson

Ont participé à ce numéro :
Jean-Marc Avrilla, Adeline Blanchard, Frédéric Buisson, Laurence Cyrot, Valérie Dupont, Astrid Gagnard, Jérôme Giller, Guillaume Mansart, Marion, Michel Rose, Antoine Sausverd, Marie-France Vô

Couverture :
Lilian Bourgeat
*Dispositif promotionnel n°1*
La salle de bains, Lyon, 06 - 07/01
© Photo : Virginie Marnat
Citation de couv. : Michel Rose

Double page intérieure :
Peter Downsbrough
*AND, ET, ICI*, 2001

Publié avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne, du Conseil régional de Bourgogne, de l'association Interface et de l'ensemble des structures annoncées dans l'agenda

Impression : ICO Dijon
Tirage 2 000 exemplaires


## demigny

Espace d'art contemporain
Place de l'Eglise
71150 Demigny
ouvert de 14 h à 19 h
les sam., dim., lun. et sur rdv
tél. 03 85 49 45 52
➤ « L'esprit de Système » Norman Dilworth : 01/09 - 14/10/01

## dijon

Frac Bourgogne
49 rue de Longvic
21000 Dijon
ouvert du lun. au sam. de 14 h à 18 h
tél. 03 80 67 18 18
➤ « Wolman sépare tout ! »
Gil Joseph Wolman : 13/10 - 29/12/01
➤ Taroop & Glabel : 15/01 - 15/03/02

Galerie Barnoud
27 rue Berlier
21000 Dijon
visites sur rdv - tél. 03 80 66 23 26
➤ « Double jeu » Isabelle Lévénez :
08/09 - 13/10/01
➤ « Tas de fumier » Philippe Gronon :
20/10 - 01/12/01

Atheneum - Centre culturel de l'Université de Bourgogne
Campus Universitaire
1 Rue Edgar Faure
21000 Dijon
ouvert de 10 h à 17 h du lun. jeu.
et de 10 h à 12 h le ven.
tél. 03 80 39 52 20
➤ « 2D/bla bla - lounge » Stéphane Magnin : 24/09/01 - 11/10/01
➤ « Domino » Gérald Petit :
22 - 31/10/01
➤ « Brèves 4 » Œuvres du Frac Bourgogne : 5 - 16/11/01

Musée des Beaux-Arts
Palais des États de Bourgogne
21000 Dijon
ouvert de 10 h à 12 h
et de 14 h à 18 h sauf mar.
tél. 03 80 74 52 70
➤ « Paysages de Bourgogne, de Corot à Laronze » : 08/12/01 - 11/03/02

## dole

Frac Franche-Comté /
Musée des Beaux-Arts
85 rue des Arènes
39100 Dole
ouvert de 10 h à 12 h et
de 14 h à18 h, sauf lun.
tél. 03 84 79 25 85
➤ « Un atelier jurassien au temps des Lumières : Les Rosset » : 23/11 - 11/02/01
➤ Thomas Huber : 23/02 - 05/05/02

## grenoble

Magasin / Cnac
Site Bouchayer-Viallet
155, Cours Berriat
38028 Grenoble Cedex 1
ouvert de 12 h à 19 h, sauf lun.
tél. 04 76 21 95 84
➤ Sylvie Fleury : 21/10/01 - 06/01/02
➤ Jack Goldstein : 03/02 - 28/04/02

## ivry-sur-seine

CREDAC
93, Avenue Georges Gosnat
94200 Ivry-sur-Seine
ouvert de 14 h à 19 h sauf lun.et sur rdv
tél. 01 49 60 25 06
➤ « Danger zone » A. et P. Poirier ;
« Keep your distance » Prog. génération 2001 Afaa : 20/09 - 28/10/01
➤ « Sur les bords, 5e version » Jean-Christophe Nourisson ; « Lotissements » Didier Béquillard : 15/11 - 16/12/01

## joigny

Atelier Cantoisel
32 Rue Montant au Palais
89300 Joingy
ouvert de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h 30
et sur rdv le dim. matin, lun. et mar.
tél. 03 86 62 08 65
➤ « Livraison d'une écriture ; Même les murs en parlent » J. Ber, C. bonnefoi, D. Brandely, J.-L. Gerbaud, C. Rutault : à partir du 20/10/01

## le creusot

LARC - Scène Nationale
Place de la Poste
71200 Le Creusot
ouvert de 13 h 30 à 19 h du mar. au ven. / de 15 h à 18 h le sam. et dim.
sauf 11 nov. - tél. 03 85 55 37 28
➤ « Un ours Des ours » Piotr Wöjcik :
09/11 - 22/12/01

## le havre

Le Spot - Centre d'art
Avenue Lucien Corbeaux
Port autonome
76600 Le Havre
ouvert de 14 h à 18 h
du mer. au sam. et sur rdv
tél. 02 35 26 16 56
➤ « Bureau d'Études : Juridique park » Wall-paintings program n°7 :
« François Curlet : Whatssup ! » :
13/10 - 30/11/01

## limoges

Frac Limousin
« Les Coopérateurs »
Impasse des Charentes
87100 Limoges
ouvert de 10 h à 18 h du mar. au ven. / de 14 h à 18 h le sam., sauf jours fériés
tél. 05 55 77 08 98
➤ « Coupé - Collé Vol. 2 » :
28/06 - 29/09/01
➤ « Morceaux choisis » Ernest T. :
11/10 - 08/12/01 ; Conf. d'Arielle Pelenc le 11/10 à 17 h (Bibliothèque)
➤ « L'art vu à distance » :
20/12/01 - 04/03/02

## mâcon

Musée des Ursulines
6 Rue des Ursulines
Musée Lamartine - Académie de Mâcon
41 Rue Sigorgne
71000 Mâcon
ouvert de 10 à 12 h et de 14 h à 18 h
sauf lun., dim. et les 01/11, 25/12
tél. 03 85 39 90 38
➤ « Le signe, le verbe, le son »
Paul Arma : 20/10 - 30/12/01
➤ « 3ème proposition » Lilian Bourgeat, Luc Adami : 01/10 - 11/11/01

## malakoff

La Périphérie
17 rue Rouget de lisle
92340 Malakoff
ouvert du mer. au sam. de 15 h à 20 h
tél. 01 46 57 70 10
➤ « love me/love me » S. Calle, S. Foltz & L. Sfar, V. Mréjen, O. Nerry, D. Wyse, K. Yoshida... :
13/09 - 27/10/01

## meymac

Abbaye Saint-André - Centre d'art
BP 26
19250 Meymac
ouvert de 14 h à 18 h sauf mar.
tél. 05 55 95 23 30
➤ « Ambiance Magasin » : ... 11/11/01
➤ « 3ème proposition » Lilian Bourgeat, Luc Adami : 01/10 - 11/11/01

## marnay-sur-seine

Centre d'art - camac
1, Grande Rue
10400 Marnay-sur-Seine
tél. 03 25 39 20 61
ouvert de 14 h à 19 h sauf lun.
➤ « Les couleurs du Diable » René Frese en collab. avec P. Greenaway, C. Najman, R. Hauser : 13/10 - 22/12/01
➤ Concert de l'orchestre de Saxophones Portuguesa (église de Marnay) :
12/10 à 20 h

## montbéliard

Le 10 Neuf
19 Avenue des Alliés
25200 Montbéliard
tél. 03 81 94 43 68
ouvert de 14 h à 19 h du mar. au sam.
le dim. de 15 h à 19 h
➤ Philippe Gronon, Jorge Macchi :
22/09 - 18/11/01
➤ Eric Snell : 08/12/01 - 24/02/02

## nantes

Ipso Facto
56 Rue Saint-Aignan
44100 Nantes
tél. 02 40 69 62 35
ouvert de 14 h à 18 h du jeu. au dim.
et sur rdv
➤ « Au pays de Candy »
Frédérique Lecerf : 06 - 28/10/01
➤ Agnès Geoffray, Laurent Moriceau :
déc. 2001

## nice

Galerie Françoise Vigna
3, Rue Delille
06000 Nice
ouvert de 15 h à 19 h sauf dim. et lun.
tél. 04 93 62 44 71
➤ « Et in arcadia ego »
Tania Mouraud : 19/10 - 01/12/01
➤ « Artissima » Foire Intern. d'art contemporain de Turin : 15-18/11/01
➤ Bruno Pélassy : 14/12/01 - 03/02/02

## pougues-les-eaux

Centre d'Art Contemporain
Parc Saint-Léger
Avenue Conti
58320 Pougues-les-Eaux
ouvert de 14 h à 18 h sauf lun.
tél. 03 86 90 96 60
➤ « Intime Nature » H. Decointet, F. Lerat, C. Lhopital, K. Mosher, K. Oppenheim, B. Princen, E. Summerton, P. Wiedemann (sur une proposition de M. de Brugerolle) : 29/09 - 23/12/01

## reims

Frac Champagne-Ardenne
1, Place Museux
51100 Reims
tél. 03 26 05 78 32
ouvert de 14 h à 18 h sauf lun.
➤ « Nouvelles acquisitions » :
14/09 - 21/10/01
➤ « Alchimie de la Rencontre » Anderson, Attia, Babakoff, Lee Byars, Closky, Gordon, Grigely, Gonzalez-Torres, Montaron, Negro, Starr, Texier, Vergara, Pei-Ming, Chen Zen : 23/11/01 - 20/01/02

## st sauveur en puisaye

Crac - Château du Tremblay
89520 Fontenoy-en-Puisaye
ouvert tous les jours, sauf lun. non férié
tél. 03 86 44 02 18
➤ « Paysage interrogé / Paysage Manipulé » Pignon, Tal Coat, Messagier, Hartung, Debré, Cabanes, Jacquet, Viallat, Dubuffet, Frize, Mayaux, Friedmann... : 09 - 10/01

## sélestat

Frac Alsace
1, Espace Gilbert Estève
67600 Sélestat
Ouvert du mer. au sam. de 14 h à 18 h
le dim. de 11 h à 18 h
tél. 03 88 58 87 55
➤ « Sélest'art 2001 » ; Atelier Van Lieshout, Claire Mangeais : 16/09 - 21/10/01
➤ « in Situ » expo. coll. vision photo. sur le paysage : 14/11 - 23/12/01

## thiers

Centre d'art - Le Creux de l'Enfer
Vallée des Usines
63300 Thiers
ouvert de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h
les sam. et dim. de 14 h à 19 h, sauf mar.
tél. 04 73 80 26 56
➤ Saädane Afif : 20/10 - 30/12/01
➤ « Les enfants du sabbat 3 » artistes issus des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand et de Lyon : 01/02 - 03/03/02

## troyes

CAC - Passages
9 rue Jeanne d'Arc
10000 Troyes
ouvert de 14 h à 18 h, mer. 14 h à 20 h
sauf dim. et jours fériés
tél. 03 25 73 28 27
➤ « Itinéraire bis : contournements des pratiques urbaines » M. Couteau, P. Faure, B. Zieger : 20/09 - 16/11/01
➤ « X » Nathalie Rao sur une proposition de F. Fulcheri : 29/11/01 - 25/01/02

## vallery

Salle des Fête
89150 Vallery
ouvert de 14 h à 18 h du ven. au dim. et sur rdv pour les groupes
tél. 03 86 72 85 31
org. ADAC - Centre d'art de Tanlay
➤ « Pétales » M. Cueco, P.-Y. Magerand, L. Van Dinther, P. Mellet, P. Neu, A. & P. Poirier... : 3 - 25/11/01

## publications

L'Office - ENSBA de Dijon
3, Rue Michelet
21000 Dijon
tél. 03 80 30 21 27
e-mail : offiice@enba-dijon.fr
➤ Jour de Fête (S. Berger, V. Costes, L. de Raucourt, S. Moreau), Cat. d'expo. du « Grenier de Talant »
➤ Françoise Quardon, Cat. d'expo. / Coprod. Le Creux de l'Enfer (Thiers)
➤ Frank David, Cat. d'expo. /
Coprod. Galerie Chez Valentin (Paris)
à paraître :
➤ Lilian Bourgeat, Cat. d'expo. / Coprod. Centre d'art de Castres, Le Consortium (Dijon)
➤ Harald Fernagu, livre d'artiste / Coprod. Le Consortium (Dijon)
➤ Lavotopic Tour 2001 - Road Book, Cat. d'expo / Coprod. Asso. Ergo (Label lavotopic)
➤ Eric Duyckaerts, Cat. mono. / Coprod. Crac de Sète, Frac Bourgogne, Galerie E. Perrotin (Paris)
➤ Nathalie David, Ed. DVD / Coprod. C.N.C. (Paris), Kulturbehörde (Hambourg), Art Entreprise (Villeurbanne), Art 3 (valence), Mamco (Genève)
➤ Denis Pondruel, Cat. mono. / Coprod. Centre de Vassivière, Afaa, Toka

## éditions d'artistes

**Peter DOWNSBROUGH / HORSD'ŒUVRE N°9**
*AND, ET, ICI*, 2001
600 x 420 mm
bichromie - Impression sur Couché mat 200 Gr
Tirage : 100 ex. tamponnés par l'artiste au dos
Prix : 300 Fr (+ 20 Fr d'envoi)

**Jochen GERZ / HORSD'ŒUVRE N°8**
*YOUR.ART*, 1991/2001
600 x 420 mm
bichromie - Impression sur Couché mat 200 Gr
Tirage : 200 ex. numérotés et signés par l'artiste
Prix : 200 Fr (+ 20 Fr d'envoi)

**Ernest T. / HORSD'ŒUVRE N°7**
*Peinture sur palette, détail*, 2000
600 x 420 mm
Impression sur Couché 200 Gr
Tirage : 50 ex. numérotés et signés par l'artiste + 20 E.A.
Prix : 300 Fr (+ 20 Fr d'envoi)

Egalement :
**Marc-Camille Chaimowicz** (HO n°6), **Yan Pei-Ming** (HO n°5), **Philippe Cazal** (HO n°4)

▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼

***Ces éditions sont disponibles :***
**Interface**
18 rue de la Sablière
21000 Dijon
(chéque à l'ordre de l'asso.)

# Chansons Wolman

## *De l'anticoncept au concept*

Six titres sur ce CD concocté d'après les écrits de Gil Joseph Wolman par Dominique Meens (textes étranges et voix virile) et Roger Cactus (guitares piquantes et musiques basiques).
Poétique et rock, tel est le parti pris de ce disque différent. Et bien que les assemblages de phrases ne permettent pratiquement jamais la rime, l'ensemble tient la route en dégageant miraculeusement une certaine cohérence due à une thématique accrocheuse et universelle axée sur la vie et la mort.
La musique n'a rien d'original, mais elle a le mérite de servir de soutien, voire de carcan, à des textes forts qui auraient sans cela tendance à fuser en tous sens.
L'ensemble donne un genre de rock français ambitieux qui pourrait convenir parfaitement à Johnny : (en remplaçant écrire par chanter) « Ecrire pour chercher un asile / écrire pour jouer un rôle / … rue au poing agir encore sur le vertige » ou à Dick Rivers : « Maman / parole com-mencée sans moi / Maman / j'ai passé l'âge mais lequel ».
Et finalement, en basculant de haine à air, le chemin n'est pas si long, du rock à la poésie et d'une grande chaîne de disques au Frac de Bourgogne, et vice versa.

Le rocker de service. **Buddy Chessman**
*Rockhouse* le 29/08/01

**Clés de sol (LA/FA/SI)**

**Si l'on parle du sol**
**Trouvé ici ou la**
**On se retrouve a si**
**Peut-être dos à do**
**Et l'on peut admi ré**
**Les œuvres de la mi**
**Brillant mais jamais fa**
**Du plafond jusqu'au sol**

**Michel Rose - 08/03/01 - Dijon**